



Искусство
КИНО
8 1980

Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР



Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД Н. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.
Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Евгения Глушенко в фильме «Впервые заму-
жем» — приз за лучшую женскую роль на
XIII Всесоюзном кинофестивале в Душанбе
(режиссер Л. Хейфиц, «Ленфильм»)

На 2-й стр. обложки
Хорен Абрамян в фильме «Живите долго» —
приз за лучшую мужскую роль на XIII
Всесоюзном кинофестивале в Душанбе
(режиссер Ф. Довлатян, «Арменфильм»)

На 4-й стр. обложки
Детский юмористический киножурнал
«Ералаш» № 24, кадр из новеллы
«Злодей, добряк и... тот, кто живет на крыше»
(режиссер Т. Шахвердиев, Киностудия
имени М. Горького)

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3

Третье всесоюзное совещание
работников кино

4

Ф. Т. Ермаш

О повышении роли кино
в коммунистическом воспитании
трудящихся в свете Постановления
ЦК КПСС «О дальнейшем
улучшении идеологической,
политико-воспитательной работы»

23

Прения по докладу
тов. Ф. Т. Ермаша

Новые фильмы

51

Ю. Тюрин

Мы живем в Прибайкалье

58

А. Качура

Мужество быть первым

63

Инна Левшина

Смех — наставник

72

О. Ковалов

Папа с мамой снова в ссоре...

Интервью между съемками

81

Самсон Самсонов

Диалоги с героем

83

Клуб молодых

83

Л. Донец

Проблемы «Дебюта»

Кино и зритель

99

Ю. Севенард —

М. Саенко

Острова в океане

Портреты

109

Н. Толченова

Талант высокой простоты

Издано о кинематографе

119

Н. Парсаданов

В спорах о методе

За рубежом

127

Ежи Кавалерович

Художник творит сегодня

136

В. Ишимов

К эпицентру борьбы

154

Людмила Мельвиль

Милитаризация экрана
и ответственность критики

Сценарий

163

Т. Калецкая

Плывут моржи...

192

Фильмография

Iskusstvo kino Cinema art

The Time and the Screen

Filipp Ermash

The Third All-Union Conference of Filmmakers (p. 3).
Increase of the Role of Cinema in the Communist Education of the People in the Light of the Decision of the Central Committee of the CPSU «About the Further Improvement of the Ideological, Political and Educational Work» (p. 4).
The Debate of the Report by F. T. Ermash (p. 23)

New Films

Youry Tiurin

We Live in Prebaikal (p. 51).
Review of the film «The House on the Road» (CSDF, 1979).
Courage of Being the First (p. 58).

Alexey Kachura

Review of the film «I Am Searching for the Rival» («Lenchronika», 1979).

Inna Levshina

Laughter Is the Tutor (p. 63).
Review of the children's humouristic film magazine «Medley» (M. Gorky Film Studios).

Oleg Kovalov

Father and Mathe's Quarre Again (p. 72).
Review of the film «The Wife Is Gone Away» («Lenfilm», 1979).

Interview at the Shoting Site

Samson Samsonov

Dialogues with the Hero (p. 81).
Director about his recent works.

Club of the Young

Liudmila Donets

The Problems of «Debut» (p. 83).
Analysis of the debuts, made in the youth's union of «Mosfilm».

Film and Spectators

*Youry Sevenard—
Margarita Saenkio*

Islands in the Ocean (p. 92).
Interview with the prominent hydrobuilder, the head of Nourk's Hydrostation about the «industrial film» and the hero of nowadays on the screen.

Portraits

Nina Tolchenova

The Talent of High Simplicity (p. 109).
Article about the prominent Soviet actor Ivan Lapikov.

Published on the Cinema

Nikolay Parsadanov

In the Discussions on the Method (p. 119).
Review of the book by Igor Lisakovsky «Creative Method: Characteristics and Relations».

Abroad

Ezi Kavaleroovich

Artist Creates Today (p. 127).
Talk with the famous Polish director.

Vladimir Ishimov

To the Epicentre of Struggle (p. 136).
About the International Festival of documentary and short films in Leipzig.

Liudmila Melvill

Militarisation of the Screen and Responsibility of Critic (p. 154).
Once more about the «Deer Hunter» (USA)

Script

Tatiana Kaleckaya

Walrus Swim (p. 163).

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усневича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 17.05.80.

Подп. к печати 8.7.80. А 11114

Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.

Печать высокая

Тираж 56000 экз. Заказ 1243

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области



Третье всесоюзное совещание работников кино

В Москве состоялось Всесоюзное совещание работников кино. На нем было всесторонне рассмотрено, как решается задача повышения роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся, вытекающая из Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Доклад сделал председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш. В прениях по докладу выступили режиссеры, драматурги, актеры, операторы, композиторы, организаторы кинопроизводства, работники кинофикации и кинопроката.

В работе совещания приняли участие член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь Московского городского комитета партии В. В. Гришин, секретарь ЦК КПСС М. В. Зимянин, заведующий отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро, руководители государственных комитетов по кинематографии союзных республик и творческих союзов, ведущие мастера киноискусства.

Участники совещания направили приветственное письмо Центральному Комитету КПСС, Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета СССР товарищу Л. И. Брежневу.

Ф. Т. Ермаш,
председатель Госкино СССР

О повышении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся в свете Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»

В истекшем 1979 году мы стали свидетелями целеустремленной и исключительно многогранной деятельности нашей партии, ленинского Центрального Комитета КПСС, Политбюро и лично Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева по дальнейшему развитию экономики и культуры Советского Союза, по укреплению в сложных международных отношениях духа разрядки и сотрудничества, мира и дружбы между народами.

Особое место в работе партии заняли вопросы улучшения коммунистического воспитания трудящихся. Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», которое стало крупным событием в идейно-политической жизни партии, всего народа, Всесоюзное совещание идеологических работников, глубокий, научно обоснованный доклад на нем члена Политбюро ЦК КПСС, секретаря ЦК КПСС товарища М. А. Суслова явились для всех работников кино программными документами, определяющими задачи советской кинематографии.

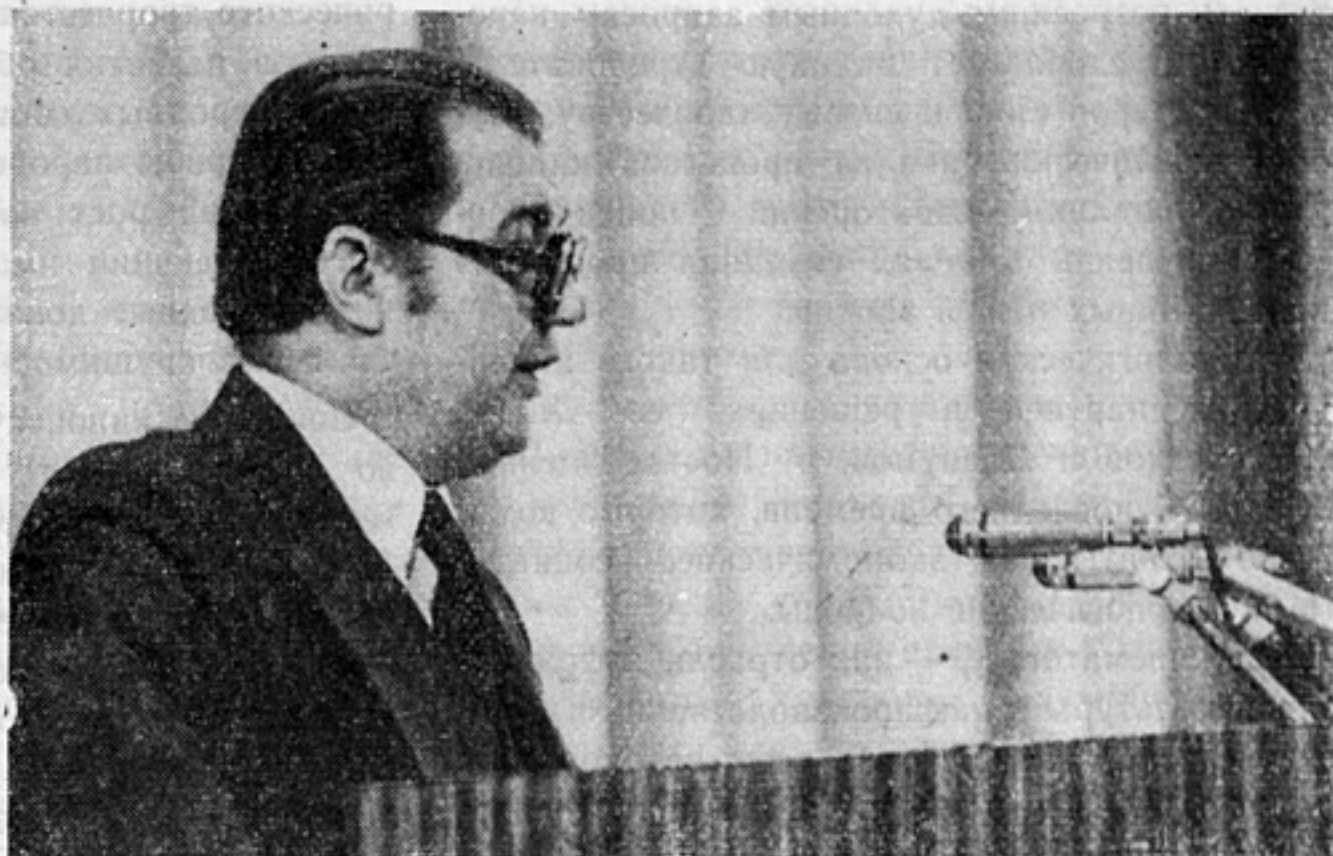
60-летие первого в мире государственного кинематографа, отмеченное как большое событие в культурной жизни нашей страны, еще раз показало, что новаторский характер искусства социалистического реализма, его сила — в животворных связях с жизнью народа, с процессами коммунистического строительства. Шестидесятилетняя история нашего искусства неопровержимо свидетельствует, что именно в этих связях — источник идейного и художественного обогащения кинематографа социалистического реализма.

«Деятели советского кино, — писал товарищ Л. И. Брежнев в своем приветствии по случаю 60-летия нашей кинематографии, — всегда были с партией, с народом, находились на передовых рубежах социалистического строительства. Они создали талантливые фильмы, поразившие весь мир своей революционной новизной и художественным своеобразием, продемонстрировали, на что способен народ, поднятый Октябрем к вершинам творчества».

Советские кинематографисты гордятся этой высокой оценкой значения киноискусства.

Годы десятой пятилетки были годами напряженной творческой работы, поисков и от-

Ф. Т. Ермаш



крытий, которые подняли советскую кинематографию на новую ступень развития.

Достижения игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино, предприятий и организаций кинематографии были обусловлены твердой ориентацией на выдвинутую XXV съездом КПСС грандиозную и вдохновляющую программу социально-экономического, научного и культурного развития нашей страны.

Решения XXV съезда КПСС, Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», документы Пленумов ЦК КПСС, труды товарища Л. И. Брежнева помогают советским кинематографистам успешно решать главную задачу — быть активными помощниками партии в деле воспитания советских людей в духе марксистско-ленинского мировоззрения, в духе высокой коммунистической морали.

Товарищ Л. И. Брежнев в своей речи на предвыборной встрече с избирателями 22 февраля сего года дал исчерпывающе точную характеристику внутреннего и международного положения страны. В ней он, в частности, сказал: «...Сегодня, на пороге 80-х годов, когда разворачивается подготовка к XXVI съезду

партии, у нас есть все основания спокойно и уверенно смотреть в будущее. Наш курс, как и прежде, — это курс мирного созидания, дальнейшего преобразования необъятных просторов страны, преумножения материальных и духовных богатств советского народа. И никому нас с этого курса не свернуть!»

В этих словах отражена сама суть исторического оптимизма нашего общества, заключен вдохновляющий творческих деятелей пафос мира, труда и созидания.

Участникам совещания известна та достаточно активная работа, которая была проведена государственными и общественными киноорганизациями по реализации Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Долговременный характер указаний ЦК, многообразные функции кино в современных условиях, а также разворачивающаяся подготовка к XXVI съезду КПСС требуют от нас сегодня коллективного осмысления задач, обеспечивающих новый подъем работы во всех звеньях кинематографа.

О необходимости глубокого критического анализа процессов киноискусства говорил товарищ Л. И. Брежнев в своем обращении к советским кинематографистам в связи с 60-летием нашего кино: «Искусство кино призвано

отвечать возросшим духовным запросам народа. Это предполагает высокую требовательность мастеров кино к своему творчеству, глубокий критический анализ процессов киноискусства, подлинно новаторский поиск творческих решений в целях создания произведений, достойных нашей эпохи».

Методологическая основа для такого анализа дана партией в решениях ее XXIV, XXV съездов и Пленумов, в Постановлениях ЦК КПСС последнего времени, которые комплексно охватывают экономические, социальные и идеологические вопросы.

Наш кинематограф — как отрасль художественной культуры и как производственный комплекс — располагает сегодня всем необходимым для того, чтобы мы могли ставить задачу дальнейшего подъема эффективности и качества всей кинематографической работы.

На решение этой узловой проблемы нацеливают нас Постановления ноябрьского (1979 г.) Пленума ЦК КПСС, исключительно важная речь на Пленуме товарища Л. И. Брежнева.

Качество в кинематографии — это прежде всего высокая эстетическая культура, художественное богатство и гармония всех компонентов фильма: его идейного смысла, драматургии и слова, актерского исполнения, живописно-пластического и монтажного решения, всей звуковой партитуры.

Ключом к повышению качества являются высокий профессионализм, требовательность к себе каждого работника, слаженность всего производственно-творческого коллектива и, главное, — одухотворяющая сила идейно целеустремленного таланта.

В связи со 110-й годовщиной со дня рождения Владимира Ильича Ленина советский народ, все прогрессивное человечество вновь и вновь обращают свой взор к героической жизни и борьбе титана научной мысли, пламенно-го революционера, основателя Коммунистической партии и руководителя первого в мире социалистического государства. Вся деятельность великого Ленина, его верных соратников, революционные традиции созданной им великой партии — это пример и образец исто-

рического творчества, основанного на познании законов развития общества. Современный ход международных событий, революционные процессы борьбы народов за свою независимость, неуклонный рост коммунистического сознания масс, пугающий империалистов, приносят все новые и новые доказательства великой правоты и несокрушимости ленинских идей.

Советское киноискусство давно и плодотворно разрабатывает историко-революционную тему. Выдающиеся мастера нашего кино создали классические и новаторские произведения, отобразившие величайшее историческое событие XX века — Великую Октябрьскую социалистическую революцию и образ ее гениального вождя В. И. Ленина. Советская Кинолениниана — эта запечатленная в художественных образах история революции и социалистического переустройства общества — вновь пройдет перед зрителями в дни празднования славной годовщины.

110-я годовщина со дня рождения В. И. Ленина, как того требует Постановление ЦК КПСС, должна дать кинематографистам новые идейно-творческие импульсы для дальнейшей углубленной разработки историко-революционной темы, создания образа Ильича.

Советская кинематография создала в последние годы ряд приметных картин на историко-революционную тему. Образцом творческого подхода к воспроизведению на экране образа коммуниста, руководителя масс можно считать удостоенный Ленинской премии фильм «Повесть о коммунисте», который рассказывает о титанической деятельности товарища Л. И. Брежнева. В художественных кинолентах «Доверие», «Особых примет нет», «Большая-малая война», «Отец и сын», «Рождение», «Цену смерти спроси у мертвых», «Далекie близкие годы», «Вавилон-XX», «Пыль под солнцем», «Убит при исполнении», «Кровь и пот», «Любовь и ярость», в документальных картинах «Ленин и время», «Революции полководец», «Дорогой Ленина» запечатлены разные грани ленинского образа, ярко рассказано о верных соратниках В. И. Ленина, о претворении в жизнь ленинских планов.

Здесь названы далеко не все художественные и документальные фильмы, выпущенные нашими студиями за последние годы, но и этот список показывает, что историко-революционная тема постоянно была в центре внимания кинематографистов.

Наряду с этим, продолжая традиции советского кино, студии активно вели работу над революционно-романтическими, в том числе приключенческими, фильмами на материале героической борьбы народа. В этом разделе есть свои приметные удачи — «Поговорим, брат», «Конец императора тайги», «Транссибирский экспресс», «Тачанка с юга».

Некоторые критики, разбирая фильмы этого жанра, справедливо отмечают недостатки отдельных картин. Однако делают это подчас без должной осторожности и такта. Дальновиднее было бы сегодня вселять уверенность в художников этого направления в нашем искусстве, сочетая высокую требовательность с утверждением права художника на поиск. Всякая эстетическая канонизация противопоказана живому искусству.

Киностудии страны в 1980—1981 годы будут работать над новыми по историческому материалу фильмами: «Мир, хлеб, свобода» — о борьбе партии большевиков за победу Октября; «Ленин в Париже»; «День, год, век» — о становлении Джона Рида как коммуниста под влиянием В. И. Ленина, над другими картинами об истории Великого Октября.

Однако этими фильмами далеко не исчерпываются возможности раскрытия ленинского образа в киноискусстве. Кино мало касалось таких проблем, как роль В. И. Ленина в руководстве Красной Армией, его работы по сплочению международного коммунистического и рабочего движения. Крайне важным представляется обращение к периоду деятельности Ленина, когда он теоретически и практически вырабатывал план построения социализма, основы управления страной на принципах народовластия. Недостаточно раскрыта роль В. И. Ленина в обосновании политики мирного сосуществования, его борьба за мир, нашедшая свое дальнейшее воплощение в нынешней внешнеполитической деятельности партии.

Ленинская, историко-революционная тема вбирает в себя важнейшие социальные и правительственные проблемы общества на каждом этапе его развития, и потому она столь важна и для полнокровного, поступательного идейно-художественного движения самого киноискусства, и для усиления его идейного воздействия на массы зрителей.

Однако сразу же оговорюсь, что фильмы о В. И. Ленине и на историко-революционную тему необходимо создавать только на высоком идейно-художественном уровне. Здесь недопустимы никакие компромиссы, которых, к сожалению, в недалеком прошлом у нас было немало. Каждый художник, взявшийся за эту тему, обязан сделать все, чтобы новое произведение стало подлинным бойцом за утверждение ленинских идей.

Между историко-революционной темой и темой современности нет водораздела, внутренне эти две тематические линии неразрывны, их объединяет герой, человек осознанного общественного действия, активный борец за идеалы коммунизма. С этих позиций художественному и документальному кинематографу, всем творческим работникам предстоит освоить многие важные тематические разделы, связанные с историей строительства социализма в нашей стране, развитием и укреплением интернациональной дружбы народов.

Само становление многонационального советского кино, единого по своим идейным устремлениям, вобравшего в себя все многообразие национальных культур, представляет собой конкретный пример воплощения в жизнь ленинской национальной и культурной политики, отражает монолитное единение советского народа.

«Сплоченность, единство общества, — говорил в речи перед избирателями Бауманского района товарищ Л. И. Брежнев, — это уникальное достояние социализма, наша бесценная, необоримая сила. Конечно, у империалистов, как и у нас, есть ракеты. У них, как и у нас, немало природных богатств. У них тоже есть талантливые ученые, инженеры, деятели культуры. Но у них нет и не может быть единого общества. И пусть наши недруги помнят

уроки истории. Пусть они знают, что единство советских людей проявляется с особой силой именно тогда, когда с нами пытаются разговаривать на языке угроз».

В этих прекрасных словах заложена вдохновляющая программа для художников, стремящихся глубоко постигнуть само существо Советской власти.

Наш многонациональный кинематограф немало сделал, чтобы отобразить становление новой исторической общности людей — советского народа и сегодняшний день его жизни.

Мы давно уже добились того положения, что современная тема занимает в нашем кино преобладающее место. Советские фильмы, и прежде всего фильмы о современности, собирают большую зрительскую аудиторию. В последние годы кинематограф стал более активно осмысливать процессы экономических и социальных преобразований, которые происходят в нашей жизни, в развитом социалистическом обществе.

Анализируя наши наиболее приметные фильмы, получившие заслуженно высокую оценку широкой общественности, мы приходим к выводу, что успех обеспечивается там, где художник в своем творчестве вдохновляется реальностью и перспективами коммунистического строительства, всесторонне учитывает богатый социальный опыт народа, его коренные интересы и потребности, чувствует динамику его духовного роста.

Когда в центре картины находится социально активный герой, ярко воплощающий в себе политические и нравственные идеалы эпохи, когда весь строй картины проникнут чутким ощущением пафоса времени — мы получаем произведение, волнующее зрителя, достойное нашего современника. Эффективность воздействия картины прямо зависит от уровня ее социальной наполненности, от точности жизненных наблюдений создателей фильма. Именно эта идейно-художественная направленность вызвала интерес к таким фильмам, как «Судьба», «Вкус хлеба», «Сибиряда», «Москва слезам не верит», «Собственное мнение», «Обратная связь», «Экипаж», «Белый Бим Черное ухо», «Близкая даль», «Жнецы», «Несколько

интервью по личным вопросам», «Иванцов, Петров, Сидоров...», «Позови меня в даль светлую», «Утренний обход», «Три минуты лета», «Допрос», «Щит города», «Прогулка, достойная мужчин» и другие.

Опыт истории и современная практика убеждают, что к художественным победам приводит установка на героя цельного, вдохновенно и последовательно отстаивающего свои идеалы. Тяга к идеалу, мечта о его воплощении на экране — это естественное стремление широкого зрителя, и мы обязаны его удовлетворить.

Проблема героя, которая всегда стояла в центре внимания кинематографистов, приобретает сегодня новую актуальность. Главная черта сегодняшнего героя — активность его жизненной позиции. Герой наших дней — это прежде всего человек действенного, революционно-практического отношения к жизни, это тот, кто реальным делом способствует осуществлению планов коммунистического строительства и воспитания. И как всегда, благодарны наши зрители тем, кто создал на экране таких героев. Как тут не вспомнить великолепных актеров, таких, как Николай Крючков, Борис Андреев, Евгений Матвеев, Вячеслав Тихонов, Игорь Горбачев, Георгий Жженов, Алексей Баталов, Нонна Мордюкова, Людмила Гурченко, Инна Чурикова (да разве всех перечтешь!), чьи имена возникают в памяти в связи с конкретным образом советского человека. И, замечу кстати, как мы порой безразличны к их творческой судьбе и занятости!

Важную и, может быть, еще недооцененную миссию выполняют деятели нашего документального и научно-популярного кино в деле утверждения советского образа жизни, характера советского человека, строителя коммунистического общества.

В картинах «Корабли Алексея Чуева», в серии документальных фильмов о строителях БАМа, посвященных известному бригадиру путеукладчиков Виктору Лакомову, в ленте о старейшем председателе колхоза дважды Герое Социалистического Труда Пасковье Малининой во всей документальной конкретности и жизненной красоте воссозданы реальные характеры героев современности. В фильме

«Иван Иванович Иванов» раскрыта судьба простого хлебороба, бывшего солдата, на целинном поле повторившего подвиг Алексея Маресьева.

Размах коммунистического строительства раскрыт в таких фильмах, как «Девятая высота», «В краю Нечерноземном», «Все лучшее в тебе», «Дом у дороги», «Ум, честь, совесть эпохи», «Человек на земле», «Целина», «Красноярцы», «Сибирское притяжение», «Голодная степь», и многих других.

Реальный советский человек, человек осознанного социального действия, активный строитель нового общества — это центральная фигура нашего искусства, герой, воплощающий в себе идеалы нового социалистического мира. Кинематограф последних лет дал немало примеров яркого воплощения масштаба событий и характера советского человека. Достаточно вспомнить директора совхоза Сечкина из «Вкуса хлеба» в исполнении С. Шакурова, Алексея из «Сибириады» в исполнении Н. Михалкова, командира экипажа из фильма «Экипаж» в исполнении Г. Жженова, героев фильма «Москва слезам не верит» в исполнении В. Алентовой и А. Баталова, следователя из «Допроса» в исполнении А. Калягина, журналистку Софию из фильма «Несколько интервью по личным вопросам» в исполнении С. Чиаурели и многих других. Это не абстрактно идеальные, а реальные люди; их убеждения, их идеалы воплощены в конкретных, общественно значимых поступках.

Зритель признает своим того героя, который реальными делами убеждает его в своей способности решать задачи, выдвинутые партией, в своей способности — пользуясь горьковским определением — «украшать жизнь».

Многие фильмы талантливо воссоздают оптимистическую атмосферу нашей жизни, ее трудовой ритм.

И как жаль, что авторы фильма «Верой и правдой», посвященного актуальным проблемам развития градостроительства в нашей стране, не сумели до конца использовать открывшиеся здесь возможности для создания крупных характеров героев.

Отдавая должное успехам, мы не можем не

говорить о том, что нам все-таки еще недостает картин о современном герое, общественно, социально активном человеке, выверяющем свою жизнь по высоким меркам коммунистической нравственности. Таких героев рождает наше время, нужно уметь найти их в гуще жизни, увидеть в них новые черты, художественно раскрыть общественную сущность их дел и поступков. Это путь трудный, но это правильный путь, если мы хотим, чтобы наше искусство оставалось на переднем крае коммунистического строительства.

К сожалению, у нас еще встречаются картины, наводящие на мысль о том, что их создатели как будто боятся показать определенный, цельный в своем идейном и нравственном естестве характер, всячески «снижают» и обытовляют его.

Редко еще в центре картины стоит у нас образ коммуниста, образ партийного и советского работника. Почему-то есть боязнь у драматургов и режиссеров этой темы, а между тем разве нашу сегодняшнюю жизнь, наши каждодневные дела можно представить без них?! Как по-новому прозвучала картина Г. Панфилова «Прошу слова», где дан многогранный, точный, бескомпромиссный и, что особенно важно, — бескорыстный в служении народу образ председателя горисполкома Уваровой.

Мы возлагаем большие надежды на картину «Секретарь райкома», создаваемую на «Грузия-фильме» режиссером Резо Чхеидзе, и думаю, что к XXVI съезду КПСС покажем ее зрителям, так же, как и другие фильмы активно, наступательно утверждающие коммунистический идеал, образ коммуниста-ленинца.

Сегодня, когда с новой очевидностью проявилась античеловеческая сущность империализма, только последовательная партийная позиция, высокая бдительность, классовый подход ко всем явлениям жизни могут обеспечить киноискусству выполнение стоящих перед ним задач.

Эта позиция должна пронизывать все наши картины, все тематические разделы. Однако мы еще не до конца преодолели бытующее мнение, что социальная определенность нужна

лишь в фильмах «первого ряда», а в картинах на морально-этические темы можно (а то и нужно) замкнуться в кругу сугубо личного мира героя.

Но сегодня, в условиях социализма личный мир героя смыкается с большим миром, с обществом. И если мы боремся за нравственную чистоту человека, то это, позволю себе употребить такое выражение, есть борьба за искоренение буржуазных пережитков и предрассудков, борьба против влияния буржуазной нравственности и идеологии, за единство и гуманизм социалистического общества.

Не целесообразно как-либо ограничивать тематический диапазон фильмов, напротив, он нуждается ныне в расширении и обогащении. Тема нравственных исканий в нашем кино была и остается одной из ведущих. Нельзя только сужать ее понимание, ибо в этой сфере важно иметь в виду отображение существа явлений советской жизни, видеть человека в многообразии его социальных и нравственных связей, раскрывать любую, даже сугубо личную, проблему в социально-историческом контексте. Примечателен удивительный успех у зрителей картины «Москва слезам не верит». Глубоко индивидуальные судьбы и даже личные отношения героев показаны на фоне точно воссозданных примет времени, с истинно художническим вниманием к общественной обусловленности нравственных позиций героев. Сходные черты, быть может, по-разному и на разных уровнях выражения, характеризуют фильмы «Пять вечеров», «Подранки», «Слово для защиты», «Соната над озером», «Впервые замужем», «Полоска нескошенных диких цветов».

Наш долг ярко и заразительно показать советский образ жизни, его преимущества, его красоту. Вчитываясь в предвыборные выступления руководителей партии и правительства, воочию видишь картину жизни страны и народа. А сколько неповторимых рассказов было в эти дни о преимуществах советского образа жизни. Достаточно вспомнить письмо инвалида труда Н. А. Подколзиной в адрес ЦК КПСС, приведенное в речи члена Политбюро ЦК КПСС, секретаря ЦК КПСС товарища К. У. Черненко на встрече с избирателями

Куйбышевского избирательного округа.

Кинофильмы, отражающие реальный мир социализма, атмосферу нашей жизни, ее нравственные принципы, должны быть ответом нашим идейным противникам. Правдиво отображенный в искусстве советский человек предстанет богаче, ярче и гуманнее любого человека из буржуазного мира.

Нам нужно помнить, что наши идейные враги не стесняются программировать свои задачи. Я напому один из пунктов негласной инструкции, разработанной Дэррилом Зануком для американского кино: «Каждый американский фильм должен утверждать в занимательной форме, что образ жизни США — единственный и лучший для любого человека. Фильм должен показывать маленькому человеку, что когда-нибудь и он схватит за хвост свое счастье...»

Вот лицо противника. Потому-то сегодня не время для благодушия, забвения классового чутья и партийного подхода, не время пренебрежения высокой бдительностью и пролетарской солидарностью.

Коллегия Госкино СССР и Секретариат Союза кинематографистов СССР не раз рассматривали перспективные и текущие планы развития кинопроизводства, в особенности пути разработки современной темы. Мы ждем окончания таких значительных фильмов, как «Особое важное задание», «Тегеран-43», «Коней на переправе не меняют», «Дерево Джамал», «Вишневый омут», и многих других.

Совсем недавно был обсужден тематический план на 1981 год. Из наиболее значительных по масштабу замысла и постановке проблем следует выделить будущую картину «Факты минувшего дня», посвященную сложным социально-нравственным аспектам современного производства. Ряд фильмов рассказывает о жизни и труде рабочих, о совершенствовании управления хозяйством, о соединении практики с наукой — «Поезда идут по расписанию» («Ленфильм»), «По собственному желанию» («Узбекфильм»), «Мы здесь живем» (Одесская киностудия), «Мужчины без женщин» («Киргизфильм»), «Небесные тропы», («Грузия-фильм»).

Социальные, экономические и научно-техни-

ческие преобразования, меняющие облик села, характер труда и взаимоотношения людей современной деревни, рассматриваются в картинах «Земля — любовь наша» («Мосфильм»), «Право руководить» (Одесская киностудия), «Шесть дней в неделю» («Казахфильм»), «Трижды о любви» («Ленфильм»), «Обретение» («Туркменфильм»).

Широка и многообразна тематика картин, рассматривающих морально-этические аспекты взаимоотношений людей, проблемы современной семьи, ответственности молодых людей перед собой и обществом. Назовем здесь картины «Прошлым летом в Чулимске», «Белый ворон» («Мосфильм»), «Крик» («Азербайджанфильм»), «Насмешливая киевлянка» (Киностудия имени А. П. Довженко), «Хроника одной любви» («Киргизфильм»). В ряде фильмов художественное исследование нравственных проблем приобретает остропублицистическое звучание. Таковы в замысле картины, восстающие против эгоизма, равнодушия, черствости — «Грибной дождь» («Ленфильм»), «Утренняя звезда» («Узбекфильм»). Не перечисляя все сценарии, которые фигурируют в планах, отмечу, что в целом они могут создать обширную панораму нашей действительности. Вместе с тем в ряде сценариев явно ощущим традиционный подход к решению важных тем. Все еще недостаточно внимания уделяется показу на экране жизни, труда, забот рабочего класса. По-прежнему мало исследуется проблема «Человек и наука», связь науки с производством, хотя, как мы знаем, она играет первостепенную роль в решении производственных, экономических и социальных задач. Правда, наше научно-популярное кино в какой-то степени восполняет этот пробел. И хочется в связи с этим вспомнить картины «Дорогами НТР», «Шаги энергетики», «Сибирь. БАМ. Наука», «Сеятель твой и хранитель», «Занимаемой должности соответствует», «Как вычислить удачу», серии фильмов о борьбе за экономию металла, энергии, о рациональном использовании природных богатств и охране окружающей среды. Но это ни в какой степени не освобождает художественный кинематограф от этой тематики.

Нужно признать, мы еще в долгу перед тружениками сельского хозяйства, героические свершения которых высоко оценены партией и народом. Сегодня на селе происходят глубокие экономические и социальные сдвиги. Перестраиваются основы производственных отношений, быт сельского жителя, меняется его психология, постепенно сближаются уровни жизни города и деревни. Тут огромное поле деятельности для пытливого художника, и жаль, что наши кинематографисты чаще всего решают эту тему только в традиционном лирическом ключе, тоже нужном, но далеко не исчерпывающем суть жизни села. Необходимо раскрыть героизм повседневного труда, увидеть и понять сущность сложных и глубоких процессов современной деревни, нужно искренне любить ее людей.

Отставание в этой сфере вряд ли можно объяснить какими-либо объективными причинами. Все дело в невнимании, в отсутствии инициативы, в неумении организовать целенаправленную работу. Между тем в современной прозе и очерковой литературе можно найти немало примеров талантливого и глубокого проникновения в процессы переустройства сельской жизни.

Как видите, нам многое предстоит еще совершенствовать, дополнять и обогащать. Работа над современной темой требует ответственности и основательности в изучении реального содержания жизни развитого социалистического общества, изменений в психологии и духовном мире людей.

Благодарным и неисчерпаемым источником вдохновения является история борьбы трудящихся СССР за свободу и независимость советской Родины. 35 лет минуло со дня Великой Победы над фашизмом. У нас есть прекрасная и неувядаемая традиция постановки кинофильмов, воспевающих подвиги советских людей в годы Великой Отечественной войны. В последнее время вышел ряд картин, рассказывающих о современной Советской Армии. Образ человека с ружьем, отдающего свою жизнь во имя жизни и счастья миллионов людей, уникален и не имеет равных себе в мировом кинематографе по своей идейной целе-

устремленности и благородству помыслов. Воспитание любви к нашей родной советской земле, готовности к ее защите от врагов — что может быть важнее для формирования характера юношества, входящего в жизнь. Нам нужны и эпические произведения из военной истории, как «Освобождение», «Солдаты свободы», «Блокада», «Они сражались за Родину», «Дума о Ковпаке», и художественные полотна о силе народного духа, как «Судьба» или «Фронт за линией фронта», «Восхождение», «Аты-баты, шли солдаты...», «Старшина», нам нужны и картины, повествующие о боевом братстве сегодняшних солдат, как «В зоне особого внимания» и «Строгая мужская жизнь», есть острая потребность и в фильмах, адресованных конкретно юношеской аудитории, как «Четвертая высота» и «Пограничный пес Алай».

Вместе с художественными фильмами важную роль в военно-патриотическом воспитании молодого поколения играют документальные фильмы о современной Советской Армии. О войнах, командирах и политработниках нашей Армии, стоящей на страже мира и завоеваний социализма, интересно рассказывают фильмы «Наследники славы», «Застава», «А над нами синее небо», «Барьер», «Мои комиссары». В ближайшее время на экраны выйдет фильм, посвященный 30-летию Варшавского договора и его роли в сохранении мира.

Особое место среди фильмов о героическом подвиге советского народа, отстоявшего свою социалистическую Родину, занимает двадцатисерийная киноэпопея «Великая Отечественная», последняя работа выдающегося кинопублициста Р. Л. Кармена. Этот фильм с огромной эмоциональной силой показывает мужество, стойкость, самоотверженность народа, спаянного великими идеями Ленина. Эта картина имеет непреходящее значение, ибо священны в сердцах людей память о павших и благодарность ветеранам.

Защита Родины всегда была, есть и будет важнейшим гражданским долгом советского человека, и дело чести каждого кинематографиста внести свой вклад в патриотическое воспитание.

Постоянное внимание в последние годы уделялось развитию кинематографа для детей, укреплению его материальной базы, подготовке кадров. Сегодня наши студии — в основном Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького — производят около 25 картин для детей и юношества в год. Это, на наш взгляд, достаточное количество, тем более что юноши и дети смотрят и фильмы для взрослых.

В последние годы созданы такие приметные картины, как «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Мама», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», «Шла собака по роялю», «Расписание на послезавтра», «С любимыми не расставайтесь» и многие другие.

Детский кинематограф, располагающий как опытными, так и молодыми кадрами режиссеров-постановщиков, способен решать самые серьезные художественные задачи, еще более активно воздействовать на умы и души своих зрителей. Для этого необходимо укреплять связи с прекрасной советской литературой для детей, активно использовать ее творческий потенциал и ее авторов. Кстати говоря, именно литература могла бы помочь нашему детскому кинематографу преодолеть свой старый недостаток и обрести точный возрастной адрес каждой картины.

Учитывая современную международную обстановку и резкое обострение идеологической борьбы, следует обратить особое внимание на произведения публицистического характера. За последние годы создано несколько примечательных фильмов такого плана, к примеру «Кентавры», «Ночь над Чили», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Санта-Эсперанса». Ведется работа над фильмами «Люди в океане», «Момент истины», «Белый снег России», осуществляется ряд других проектов. Немало действительно острых, политически актуальных фильмов создали наши документалисты. Среди них — «Кто сеет ветер?», «Безумие», «ФРГ — урок немецкого», «Сговор», «Кампучия. Народ, который хотели убить», «Никарагуа. Крах диктатуры», «Афганистан: революция продолжается».

В нашем фонде много картин, которые труд-

но, да и не нужно подводить под какие-либо рубрики. Здесь экранизации классических произведений литературы — «Легенда о Тиле», «Отец Сергей», «Степь», «Древо желания», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Табор уходит в небо», здесь и фильмы исторического содержания — «Бабек», «Звезда надежды», «Емельян Пугачев», «Легенда о Сиявуше», здесь же и картины фантастического, приключенческого характера — «Сталкер», «Дознание пилота Пиркса». Вместе с фильмами детективного плана, среди которых можно отметить такие удачные ленты, как «Петровка, 38» и «Город принял», названные произведения дают нашему зрителю широкий репертуарный выбор. Они свидетельствуют о многообразии творческих поисков мастеров экрана, о их стремлении удовлетворить разнообразные эстетические запросы зрителей.

Работа в этом направлении должна, разумеется, активно продолжаться. Способствовать ей может хорошо продуманный, перспективный план, который на несколько лет вперед определил бы главные направления.

Еще и еще раз хотелось бы обратить внимание деятелей кино на фильмы комедийные, фильмы музыкальные. У нас их попросту мало, хотя нечего говорить о том, как благодарно встречают их зрители. Зрительский успех «Осеннего марафона» вновь подтверждает эту старую истину. Ведь у нас, кажется, есть все — есть прекрасные авторы, режиссеры, артисты, есть замечательные композиторы. Но дело уж очень медленно движется.

Говоря об эффективности воздействия кинематографа на духовный мир человека, нельзя обойти молчанием работу киностудий, где рождается и создается кинопроизведение, где намечается будущая программа. И от того, как руководство студий борется за осуществление этих планов, зависит и панорама экрана.

Однако нередко бывает так, что в планы записываются вполне хорошие, нужные и актуальные темы, но потом происходит таинственная корректировка — серьезные темы исчезают, а появляются второстепенные. Это еще один ракурс актуальной и широкой проблемы эффективности нашей работы, своеобразная

оценка результатов организационных усилий. Бывает и так, что важные замыслы не подкрепляются талантливыми и надежными творческими кадрами.

Необходимо решительно повысить ответственность студий за принятые сценарно-производственные обязательства, считать чрезвычайным обстоятельством каждый случай такой неравноценной подмены.

Центральная идейно-эстетическая проблема — это правда жизни и коммунистический идеал. Партия вооружила нас новыми ориентирами в идеологической работе, раскрыла кардинальные вопросы коммунистического строительства на современном этапе. Научный анализ актуальных современных проблем, который дан в партийных документах, указывает на то, что наше движение вперед носит последовательный и непрерывный характер, наши планы на будущее опираются на прочный экономический фундамент, успехи нашей страны в коммунистическом строительстве — это результат действия социалистических принципов развития нашего общества.

Партия вскрывает и имеющиеся недостатки, прямо и резко говорит о них, обнаруживает природу их появления и указывает практические меры по их ликвидации.

Советское киноискусство не может проходить мимо многогранности реальной жизни, не может и не должно создавать на экране некую условную жизнь, оторванную от той исторической конкретности, в которой развивается наше общество. Советский художник не имеет морального права скатываться на обывательские позиции, терять партийную ориентировку, упускать из поля своего зрения то главное, что определяет нашу жизнь, — неуклонность движения по пути коммунистического строительства. Искусству социалистического реализма по самому его существу равно противопоказано как приглаживание реальных противоречий, так и обывательское брюзжание по поводу имеющихся трудностей.

В искусстве бывает так, что художественная нетребовательность, небрежность в подходе к материалу фильма ведет и к более серьезным вещам.

Слов нет, тема, взятая Э. Рязановым и Э. Брагинским, талантливыми и заслуженно популярными кинематографистами, в их картине «Гараж», достойна внимания. Было бы просто нелепо отрицать наличие в нашей среде людей с мещанскими вкусами и запросами, с преувеличенной заботой о личном благополучии, людей корыстных и нечестных. Однако здесь менее всего был уместен облегченный, «капустнический» подход к решению важной темы. Мне кажется, что мы имеем тут дело с фактом притупления художественного вкуса и потерей ответственности талантливых мастеров.

Деятель кино обращается к миллионным массам. По выражению А. П. Довженко, он всегда и во всем является общественным деятелем. Такова природа его творчества, такова его мораль. Его искусству верят, его авторитет делает весомым каждое произнесенное им слово. Тем более ответственно, внимательно нужно относиться к каждому фильму, к каждому публичному выступлению, выверяя свои подчас мимолетные, субъективные впечатления реальной картиной современного мира.

Творческий труд — дело сложное, нужно внимательно и бережно относиться к таланту, уметь поддержать его в трудные минуты, уважительно подходить к его исканиям, если, разумеется, это подлинный художник. Не имеет смысла тратить силы и средства на потачку очередному капризу «непризнанного гения», но всегда нужно помочь художнику, который с мерой высочайшей творческой требовательности относится к своему труду.

Сегодня наше кино располагает уникальным составом режиссуры, киносценаристов, операторов, художников, актеров, композиторов.

Но все ли они у нас планомерно загружены, все ли они работают с полной отдачей? Конечно, у каждого из них есть свои замыслы, свои трудности, но задача руководителей помочь им, направить их и поддержать.

Разве нормально, что почти 10 лет не занимался режиссурой В. Басов, создавший «Битву в пути», «Тишину», «Щит и меч», что давно не было нового фильма у М. Хуцнева?

С другой стороны, руководители студий должны бы смелее пользоваться своими правами,

тактично, но решительно указывать некоторым режиссерам и сценаристам на явное снижение требовательности к своему труду, к уровню конкретного фильма и сценария.

В последние годы возросла творческая отдача молодых кадров. Это результат и деятельности экспериментального творческого объединения «Мосфильма», и широкой практики привлечения молодых кинематографистов к самостоятельной работе над полнометражными фильмами. Конечно, здесь нельзя обойтись без известных издержек, творческих неудач и просто ошибок в подборе кадров. Однако общий итог остается позитивным.

Проведенный недавно в Киеве фестиваль фильмов молодых режиссеров свидетельствует о том, что работа по подготовке и воспитанию молодых режиссеров-постановщиков, начатая в прошлые годы, продолжается успешно. Правда, нужно отметить, что в документальном и научно-популярном кино молодым кадрам еще не уделяется должного внимания. Дебюты на документальном и научно-популярном экране стали редкостью.

Не раз и не два на наших совещаниях, в кинокритике поднимался вопрос о творческом взаимодействии литературы и кино. Подчас эту проблему сводят лишь к числу экранизаций произведений. Однако вопрос этим не исчерпывается. Литература в огромной степени способна формировать идейно-художественный потенциал кинематографа. Мы можем говорить о кинематографе М. Шолохова и К. Симонова, мы можем вспомнить, что киргизское кино творчески поднялось, опираясь на произведения Чингиза Айтматова. Речь должна идти о родственных для литературы и кинематографа методологических принципах постижения жизненного материала. История создания многих наших фильмов свидетельствует о том, что успех приходит лишь тогда, когда режиссер и сценарист, подобно хорошему писателю, поистине вживаются в материал, изучают его глубоко и досконально. Хотелось бы в связи с этим отметить успех сотрудничества писателей и кинематографистов на таких кинокартинах, как фильм «Отец и сын», созданный на «Мосфильме» по одноименному роману Г. Мар-

кова, «Кровь и пот» («Казахфильм») по роману А. Нурпеисова. Этой установки на глубинное постижение жизненного и исторического материала нам катастрофически недостает, именно ее отсутствие порождает большую часть «серых» фильмов, которые с холодным сердцем и равнодушным умом сконструированы по якобы незыблемым образцам, а точнее — штампам. «Серый» фильм — это, как правило, картина без социального нерва, равнодушная к жизни и ее героям.

Творческое единство литератора и кинематографиста — это вопрос принципиального значения. Цеховая замкнутость, слабый приток новых творческих сил, отсутствие на студиях активной работы с писателями, журналистами, хорошо знающими реальную действительность, ведут к тому, что ряд фильмов теряет широкий, подлинно народный взгляд на жизнь.

Мы часто говорим о том, что современное кино наследует лучшие традиции кинематографа прошлых лет. Сегодня нам особенно дорога традиция в отображении широкой народной жизни, могучих народных характеров, глубоких и сильных чувств, потрясений, борьбы, смелого преодоления трудностей, которая с огромной художественной силой была выражена классиками нашего искусства.

Социалистическое киноискусство по своей творческой сути ориентировано на многомиллионные массы, оно демократично и потому должно выступать выразителем народных устремлений, дум и чаяний. Всякая сознательная деформация этого принципа и всякое бессознательное его нарушение — когда вместо живого народного взгляда на явление подставляется штампованная схема — ведут к утере кинематографом его народной почвы и идейно-художественной силы. Когда мы говорим о том, что наши недостатки есть результат снижения уровня требовательности, снижения критериев, то нужно прежде всего иметь в виду критерии партийности и народности. Практически это значит, что и сам художник, и помогающий ему редактор, работники студий и Госкино должны поверять именно этой высокой мерой каждый замысел и каждый фильм.

В ряде фильмов («Познавая белый свет»,

«Дикая охота короля Стаха», «Пастораль», «Ищи ветра», некоторые экранизации) внимание создателей в разной степени, но сосредоточено и замкнуто в пределах моральных или эстетических категорий, где любовь, красота, добро, внутренний мир героя как бы отгораживаются от реального течения истории, от социальной почвы. Это свойство, которое условно можно было бы определить понятием «эстетическая созерцательность», во многом лишает картины внутренней конкретности, исторической масштабности. Не это ли свойство привело к тому, что некоторые фильмы этого ряда не вызвали значительного зрительского интереса?

Активно и эффективно воздействовать на духовный склад зрителя — это значит найти такие художественные формы и средства, которые позволяли бы социальный и нравственный опыт народа делать личным достоянием каждого, органичной частью его внутреннего мира.

Если мы пользуемся термином эффективность, то следует, видимо, указать, что понятия «эффективность» и «популярность» отнюдь не однозначны. Между ними многочисленные ступени и грани как социального и эстетического опыта зрителя, так и идейно-художественной позиции создателей фильма. Эффективность предполагает прежде всего точную идейно-художественную направленность как самого фильма, так и работы всех каналов связи между картиной и зрителем.

На современном этапе все более важную роль приобретает «обратная связь» со зрителем, важным фактором которой призвана служить кинокритика.

Критика — это не обслуживающий персонал при искусстве, а составная часть полноценного художественного процесса. Анализируя фильм с позиций жизни, с учетом духовного и эмоционального опыта зрителя, критик призван углублять понимание фильма, обогащать сам процесс его восприятия. Критика должна быть катализатором общественной действенности киноискусства и конденсатором партийных, народных требований к киноискусству. Профессиональный критик должен ориентиро-

ваться на анализ кинорепертуара в целом и каждой картины в контексте этого репертуара, а не отдельных особенно понравившихся или, наоборот, не понравившихся ему произведений.

В общей и в специальной кинематографической прессе получает отражение около одной пятой всего объема нашего кинопроизводства. То есть большая часть работ советских кинематографистов остается вне поля зрения критики, не получает никакой оценки. Особенно досадно, что критика проходит мимо стилистически сложных картин, требующих вдумчивого, аналитического подхода, а иногда и серьезных дискуссий в творческих организациях. Фактически за пределами критики остаются выходящие в прокат зарубежные фильмы и, что совсем неправильно, фильмы наших друзей.

Нам нужна острая и глубокая, подлинно партийная критика, которая будила бы мысль читателя, зрителя и художника, помогала бы им более внимательно разбираться в достоинствах и недостатках каждого произведения.

В нашей печати появляется немало умных, принципиальных материалов о кино, которые требуют к себе вдумчивого отношения создателей картин, киностудий и редакционных работников. Однако нам предстоит сделать еще очень многое, чтобы выполнить задачи, выдвинутые в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Важную роль в выработке методологических основ и координации этой работы призван сыграть Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства.

● Конечные итоги нашей деятельности — качество фильма и эффективность его воздействия на зрителя — зависят от координации усилий представителей самых разных специальностей. Режиссер может великолепно построить мизансцену, актеры прекрасно сыграть эпизод, художник и оператор — детально отработать живописно-пластическую композицию, — и все их усилия могут быть сведены на нет плохим качеством негатива, не точно установленным режимом обработки пленки, низким уровнем массового тиража и плохим качеством показа

на киноустановке. С другой стороны, самая совершенная техника, самая лучшая пленка, самые квалифицированные технические специалисты не спасут картину, если ее творцы не будут стремиться к совершенству и добиваться его.

Вот почему особенно остро встает вопрос о повышении качества подготовки и переподготовки творческих кадров и специалистов, об идейно-политическом воспитании мастеров экрана. В Постановлении ЦК КПСС по идеологии развитие творческой активности художников ставится в прямую взаимосвязь с воспитанием у них высокой идейности, гражданской ответственности. «А это выдвигает на первый план, — говорил М. А. Сулов на Всесоюзном совещании идеологических работников, — задачу дальнейшего совершенствования идейно-политического воспитания и марксистско-ленинского образования художественной интеллигенции».

В современных условиях, в свете требований Постановления ЦК КПСС по идеологии нужно добиться регулярности, строгой и продуманной системы в изучении марксистско-ленинской теории всеми творческими работниками кино. Для этого требуются объединенные усилия партийных, государственных и творческих организаций.

Профессиональная подготовка и переподготовка, а она у нас тесно смыкается с идеологическим воспитанием, также требует большой целеустремленности и комплексности.

Взять хотя бы некоторые наши семинары по специальностям. Они проходят келейно, зачастую в отрыве от насущных задач развития кинематографа, на них нередко процветает безответственное «устное творчество». Они не помогают приобретению новых знаний, укреплению связи художника с жизнью. Куда, надо полагать, было бы плодотворнее проводить серьезно подготовленные конференции и систематические выезды в колхозы, совхозы, на предприятия и в научные учреждения и там вместе со зрителями обсуждать творческие проблемы, углубленно познавать жизнь.

Технические сотрудники призваны играть все более важную роль в процессе создания кино-

фильмов, особенно сложных в постановочном отношении. Надо признать, что за последние годы мы уделяли этой стороне проблемы недостаточное внимание. В значительной мере утеряна культура комбинированных съемок, хотя такой фильм, как «Экипаж», показывает, что для этого у нас есть все необходимое. Строить огромные декорации «в натуральную величину» часто не только нецелесообразно экономически, но и бесперспективно с точки зрения художественной. Актер как бы теряется на грандиозном фоне, который носит не столько реалистический, сколько бутафорский характер. Да и натуру мы зачастую снимаем так, что она кажется реконструированной в павильоне.

В кино слабо используются ресурсы стереозвука, разработка которого справедливо связывается именно с советской кинематографией. Конечно, проще работать «по старинке», однако при этом теряются важнейшие современные компоненты художественной выразительности экрана, не говоря уже и о том, что на студиях и в кинотеатрах простаивает дорогостоящее оборудование.

Технические параметры качества связаны не только с квалификацией кадров, но и с качеством промышленной продукции. Высокий уровень цветового и звукового решения, комбинированные съемки и съемки в сложных условиях невозможны без широкой разработки и оперативного внедрения новой техники, высококачественной оптики и пленки. В масштабах нашей кинематографии эта проблема не может быть решена путем импорта зарубежной аппаратуры и материалов. Мы должны позаботиться о себе сами. Передача Госкино СССР научно-производственного объединения «Экран», в состав которого входят крупные заводы (московский, киевский и одесский) с конструкторскими организациями, создает нам в этом плане и более широкие возможности.

Подразделения Госкино СССР последовательно осуществляют мероприятия по развитию и укреплению материально-технической базы кинематографии. За годы 10-й пятилетки киностудиями, кинокопировальными фабриками и организациями кинопроката получено немало

новой техники. Нынешняя обеспеченность предприятий материально-техническими ресурсами позволяет успешно решать стоящие перед кинематографией задачи.

Нельзя не признать, что научно-технический прогресс в кино осуществляется еще слишком медленно. До настоящего времени не завершены разработки новых моделей киносъемочных аппаратов, высокоскоростных аппаратов массовой печати. Должным образом не решаются вопросы по созданию технологии и аппаратуры для гидротипной печати, играющей важную роль в условиях все возрастающего дефицита пленки. А обсуждение проблем гидротипии длится уже несколько лет!

Уровень отдельных моделей все еще не отвечает современным требованиям, только единицы вновь разрабатываемой аппаратуры и оборудования аттестуются по высшей категории качества. Разработка растягивается подчас на долгие годы, и исходные технические требования ко времени ее окончания безнадежно устаревают. Существующие организационно-экономические условия не всегда способствуют быстрому внедрению и эффективному использованию новой техники и соответствующему повышению интенсификации и качества работы.

Всем известны принятые нормативные документы, стимулирующие повышение художественного уровня фильмов. Однако эти меры, дающие творческим группам дополнительные возможности более тщательно, планомерно и ответственно готовиться к съемкам и добиваться хорошего конечного результата, на многих студиях используются неудовлетворительно.

Контроль за качеством фильмов необходим. Но он будет тем оперативнее и эффективнее, чем больше недоработок будет устранено непосредственно в ходе подготовки к производству фильма. Между тем сплошь и рядом производственно-творческая разработка сценария проводится формально, а основная работа по конструированию фильма, необходимая проработка сценария ведется в период создания режиссерского сценария и даже в подготовительный период.

Руководители студий, творческих объедине-

ний, редактор фильма должны быть не «контролерами», а полноправными участниками творческого процесса. Многие недостатки и изъяны значительно легче устранить в начальный период работы над картиной. За сетованиями иных режиссеров и сценаристов на «множество инстанций» скрывается не что иное, как неумение организовать творческий процесс.

Немаловажную роль в борьбе за качество играет и материальная заинтересованность технических и творческих работников. Следует отметить, что за последнее время в этой области были достигнуты определенные результаты. В 1978 году Совет Министров СССР принял меры по совершенствованию экономического стимулирования киностудий и материального поощрения творческих работников за создание художественных кинофильмов. Следует найти применение новой системы в производстве мультипликационных, документальных и научно-популярных фильмов. В первой половине будущего года можно будет проанализировать первые итоги работы по этой системе и принять меры по устранению недостатков, неизбежных во всяком новом начинании. Так, определенные трудности возникли со сроками монтажно-тонировочного периода.

Практика показала, что есть необходимость внести некоторые изменения в общую-то хорошую систему оплаты труда сценаристов. Для создания сценарного резерва нужно, видимо, приблизить оплату к окончанию киносценария. В ближайшее время будут приняты меры по совершенствованию оплаты труда актеров. Разрабатывается новое положение о режиссерах-монтажерах, роль которых в определении окончательного облика художественного фильма трудно переоценить.

Все проводимые и намеченные экономические мероприятия призваны служить одной главной цели — созданию произведений высокого идейно-художественного уровня.

Одна из острых проблем сегодня — это многосерийность наших фильмов.

В последние годы на студиях страны было создано несколько многосерийных фильмов. Для некоторых из них повышенная дли-

тельность диктовалась особенностями материала, масштабностью замысла. Но даже такие бесспорно удачные эпические полотна, как «Сибиряда», «Вкус хлеба», а к ним следует добавить и «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», будь они построены по иному композиционному принципу, только бы выиграли.

Но как быть с двухсерийными картинами? Ведь они вызваны к жизни естественными процессами развития киноискусства. Средняя продолжительность полнометражного игрового фильма за последние два десятилетия колеблется от полутора до двух часов. В этих условиях границы между односерийной и двухсерийной картинами часто произвольны. А оплата труда и стоимость билета увеличивается вдвое. Вот здесь и кроется корень стремления к двухсерийности. Это выгодно и студиям, и съемочным группам, а в случае высокого коммерческого потенциала картины — и органам кинофикации и кинопроката. В результате появляются хорошие картины, которые портит искусственное растягивание до двух серий. И «Служебный роман», и «Сыщик», и «Объяснение в любви», и «Верой и правдой» в качественном отношении, наверное, только выиграли бы, если их сократить на 10—20 минут, а то и на все полчаса. А ведь любая потеря качества наносит ущерб прежде всего зрителям, причем ущерб отнюдь не только материальный. Это одна из наиболее сложных проблем, но решать ее надо. Во всех аспектах, связанных со стимулированием качества, необходимо найти оптимальное экономическое решение. Иначе «самотек» может привести к существенным издержкам.

Много больших и малых, но важных вопросов касается рационального использования выделяемых кинематографу государственных средств. За последние годы средняя сметная стоимость фильмов несколько увеличилась. Это было связано в ряде случаев с усложнением сюжетов, но главное — с повышением стоимости необходимых материалов, транспорта, повышением заработной платы и т. д. Видимо, это процесс естественный, закономерный. Но при определении затрат на создание той или иной ленты менее всего следует ориентировать-

ся на среднестатистические показатели. Нужна чрезвычайно гибкая, дифференцированная экономическая политика. Исходить в первую очередь надо из конкретных задач и особенностей каждого творческого замысла. Одно дело — «Освобождение», другое — «Пять вечеров». Здесь нужны разные съемочные группы, разные сроки создания фильма, различные денежные и материальные средства. Надо строго экономить там, где это не ведет к снижению качества.

Надо бы нашим экономистам и плановикам посмотреть, насколько увеличились за последние годы съемочные группы. Сейчас в них кого только нет! Даже в документальном и научно-популярном кино группы выросли непомерно. Все это ведет и к лишним расходам, и к многоступенчатости в управлении, что всегда порождает безответственность.

Вопросы трудовой дисциплины в коллективах и съемочных группах, пожалуй, сейчас самые острые. Достаточно сказать, что при подведении итогов социалистического соревнования наши предприятия самые большие нарекания получают именно по этому разделу. Постановление ЦК КПСС, Совета Министров СССР и ВЦСПС «О дальнейшем укреплении трудовой дисциплины и сокращении текучести кадров в народном хозяйстве» дает большие и конструктивные возможности для подъема трудовой и производственной дисциплины. Совмещение профессий, бригадный метод и другие новые формы организации труда могут стать эффективной силой подъема и производительности, и экономичности, и дисциплины труда.

Есть еще один важный вопрос. За шесть десятилетий наш ВГИК убедительно показал, что он способен питать кинематограф высококвалифицированными и талантливыми кадрами режиссеров, актеров, операторов, художников, организаторов кинопроизводства. ВГИК обеспечил преемственность поколений советских кинохудожников. ЛИКИ дал немало высококвалифицированных киноинженеров, звукооператоров.

Но сегодня, и это в особенности касается больших наших студий — «Мосфильма», «Ленфильма», Киностудии имени М. Горького, Ки-

ностудии имени А. П. Довженко, — есть попытка подменить дипломированных специалистов доморощенными кадрами. Прежде всего это относится к организаторам кинопроизводства, художникам, вторым режиссерам, редакторам. Во ВГИКе есть соответствующие факультеты, при необходимости мы имеем возможность расширить их контингент. Зачем же дублировать ВГИК, обучать этим профессиям на студиях, плодить разного рода студийные курсы? Выходит, лучше плохонькие, но свои? Полагаю, что сложившаяся в кинематографе система высшего образования — ВГИК, ЛИКИ, Высшие режиссерские и сценарные курсы — вполне себя оправдала и способна обеспечивать студии кадрами высокой квалификации. Что касается массовых кинематографических профессий, то здесь, разумеется, возможно и использование техникумов, училищ, курсов и других форм обучения.

Проблема эффективности использования кадров касается и технических сотрудников. Сочетание их узкой специализации с высокой квалификацией, о необходимости которого уже говорилось, предполагает возможность привлечения их к работе в случае необходимости на разных студиях (при наличии сложных комбинированных съемок, например), как это уже практикуется со сценаристами, режиссерами, актерами. Мы должны научиться мыслить не в узкостудийных масштабах, а в масштабах всей советской кинематографии. Большое значение в этом плане имеет и межстудийная кооперация, которая, при всех организационно-производственных трудностях, должна укрепляться и расширяться.

Наряду с дифференциацией нужно последовательно проводить в жизнь централизацию определенных звеньев кинопроизводства.

Производственные базы отдельных киностудий позволяют им широко развивать практику оказания услуг в тех областях, где они достигли наиболее высокого уровня технологии и технического обеспечения. Создавать на каждой студии цеха комбинированных съемок, обработки киноплёнки, звуковые ателье для записи музыки нецелесообразно. Их уникальное оборудование используется чрезвычайно неэф-

эффективно, едва на одну треть своих возможностей. Развитие и оснащённость цехов комбинированных съёмок киностудий «Мосфильм», «Ленфильм», «Центрнаучфильм», «Узбекфильм», Киностудии имени А. П. Довженко уже сегодня позволяют создать на их основе базовые региональные цеха, обслуживающие по несколько киностудий. Таким же путем следует решать вопросы записи музыки, пиротехнических цехов, баз по подводным съёмкам и т. п.

Необходимо организовать прокатные базы дорогостоящего технологического оборудования, создать Всесоюзный комбинат по хранению и реставрации постановочных средств (мебель, реквизит, костюмы, игровой транспорт). Внедрение автоматизированной системы управления позволит механизировать поиск и учет постановочного инвентаря, в настоящее время используемого на разных студиях разобщенно, бессистемно и неэкономно.

Высокое качество кинообслуживания населения — это конечный результат всей нашей работы. В настоящее время ведется определенная работа по серьезному улучшению кинообслуживания. Как вы знаете, годовое задание по кинообслуживанию и по доходам от кино было выполнено к 1 декабря 1979 года. Сверх плана получено несколько десятков миллионов рублей, кинотеатры посетило более 4 миллиардов человек. Несмотря на отставание, допущенное в первые годы пятилетки, план четырех лет был выполнен полностью к 25 декабря 1979 года. В этих показателях сказался возросший качественный уровень и демонстрируемых фильмов, и работы со зрителем.

Вместе с тем надо видеть и существующие недоработки, и перспективы развития всех систем кинофикации и кинопроката, о чем справедливо писала газета «Правда» 6 января 1980 года в передовой статье «Зритель и кино».

Современная ситуация предполагает необходимость повышения качества фильмокопий и уровня кинопоказа. Ограничение тиражей в связи с дефицитом пленки требует бережного отношения к каждой копии, совершенствования кинопроекционной аппаратуры и роста квалификации киномеханика.

Мы обязаны эффективно использовать каждую копию. Несколько десятков копий не должны затеряться в океане киносети. Органы кинофикации и кинопроката обязаны помочь каждому зрителю найти «свой» фильм, а каждому фильму — найти «своего» зрителя. О том, что эта задача еще далеко не решена, свидетельствуют достаточно многочисленные письма зрителей, которым никак не удается «поймать» заинтересовавшую картину в кино-репертуаре даже больших городов. Что же говорить о сельской аудитории!

Возможно, для демонстрации картин, выпускаемых небольшими тиражами, надо выделить ограниченное число небольших кинотеатров в крупных городах, где бы эти фильмы могли демонстрироваться длительное время без финансового ущерба. В тех же специализированных залах можно было бы показать классические ленты, высоко оцененные картины недавнего времени, уже сошедшие с общего экрана и т. д. При анализе качества и зрительского успеха фильмов необходимо поднять значение такого показателя, как количество зрителей на одну копию.

У нас есть огромные резервы в продлении службы фильмокопий. Об этом говорит опыт передовых контор проката, которые добились того, что каждая копия работает до 500 сеансов, хотя средняя по стране продолжительность использования копии составляет 370 сеансов. Вот где заложен огромный резерв!

Эффективность воздействия кинопродукции во многом зависит также от сбалансированности планов, то есть пропорционального, гармоничного (с учетом запросов зрительской аудитории и общих задач, стоящих перед кинематографом) внимания к тем или иным тематическим и жанровым разделам.

Тематическое планирование пока еще в недостаточной степени учитывает прокатную перспективу. Ведь в кино то, что запланировано сегодня, будет реализовано только через год-два, а дойдет до зрителя еще позднее. Чтобы сократить временную дистанцию между завершением фильма и его выпуском в прокат (особенно по картинам республиканских студий, снимающимся на национальных языках), тре-

буется интенсивная работа всех звеньев, в первую очередь органов, планирующих репертуар, и кинокопировальной промышленности. Нельзя мириться с тем, что союзный зритель вынужден ждать год, а то и больше, чтобы познакомиться с той или иной крупной работой республиканской студии.

При планировании и кинопроизводства и проката мы должны стремиться к выделению ведущих тематических направлений, разнообразию и пропорциональности во всех аспектах прокатной политики. Не может не радовать, что в последние годы значительно повысился удельный вес советских фильмов в репертуаре кинотеатров и киноустановок. Это привело к положительным результатам: количество зрителей новых отечественных фильмов увеличилось с 47,3 процента в 1975 году до 61,2 процента в 1978 году. Работа в этом направлении должна продолжаться. Практика показывает, что уровень продвижения советских фильмов в Армении, Эстонии, Грузии, Азербайджане, Литве значительно отстает от общесоюзных показателей.

Фильмы требуют индивидуального к себе подхода. Задача социологических исследований — выявить общие закономерности в потоке частных прокатной судьбы и разработать на этой основе долгосрочную прокатную политику. Необходимо на базе конкретных исследований выявить структуру зрительских предпочтений.

Эффективность воздействия кинорепертуара может быть повышена и за счет более гибкой организации проката научно-популярных и документальных картин, идейно-политическое значение которых в современных условиях трудно переоценить.

Гибкости требует и прокат мультипликационных фильмов. Целенаправленная пропаганда мультипликационного кино тем более важна, что наши мультипликаторы достигли за последние годы заметных успехов.

Вопросы организации нашей киносети, улучшения обслуживания зрителей должны занять сейчас одно из первых мест, ибо от уровня работы проката в значительной степени зависит идейно-политическое воспитание трудящихся.

● Резкое обострение идейно-политической борьбы на международной арене, свидетелями которого мы стали в последнее время, с новой силой подтвердило точность и прозорливость вывода, сделанного в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии. С трибуны съезда товарищ Л. И. Брежнев подчеркнул: «...Идейное противоборство двух систем становится более активным, империалистическая пропаганда — более изощренной. В борьбе двух мировоззрений не может быть места нейтралитету и компромиссам. Здесь нужна высокая политическая бдительность, активная, оперативная и убедительная пропагандистская работа, своевременный отпор враждебным идеологическим диверсиям».

Эти принципиальные положения получили развитие в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Как вы знаете, агрессивные империалистические круги, в первую очередь в США, при активном участии маоистского руководства Китая, предпринимают попытки «диктовать свои условия» социалистическим и развивающимся государствам. Для поддержки этой политики на Западе разворачиваются шумные антикоммунистические и антисоветские кампании, империалистическая пропаганда, как отмечается в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», «ведет яростное наступление на умы советских людей, стремится... очернить социализм, приукрасить империализм, его грабительскую бесчеловечную политику и практику».

Последовательный классовый подход и политическая бдительность — вот главные принципы, руководствуясь которыми мы можем повысить эффективность внутренней и внешнеполитической пропаганды средствами кино.

Мы должны словом и делом доказывать верность коммунистическим идеалам, идейно-художественным принципам искусства социалистического реализма. Тогда и только тогда нас правильно поймут народы зарубежных стран, именно народы, а не узкие группы буржуазных деятелей, стремящихся использовать

в своих целях любую неточность в художественной трактовке конфликтов или даже в отдельном высказывании.

Советское кино завоевало достаточно прочные позиции в мировой культуре еще в тот период, когда мы были единственной социалистической страной во враждебном окружении, когда на путях продвижения советских фильмов к экранам мира были воздвигнуты всевозможные препятствия. Поэтому нам не к лицу бояться трудностей, идти на поводу у неблагоприятных обстоятельств, а то и оправдывать ими собственную пассивность. Наоборот, надо еще более активно развивать наступательный характер международной деятельности наших кинематографистов.

Разумеется, изменения в сфере политики повлияли на международное сотрудничество в области кино. Многие наши западные партнеры (часто не по своей воле) были вынуждены отказаться от принятых ранее обязательств. Не был проведен ряд намеченных зарубежных мероприятий. Усилилась пропагандистская шумиха вокруг различного рода отщепенцев. Некоторые, в том числе и крупные, деятели зарубежной культуры в той или иной мере поддавались влиянию клеветнической буржуазной пропаганды.

Но все эти негативные явления составляют лишь одну сторону современной идейно-политической ситуации. В ответах на вопросы корреспондента газеты «Правда» товарищ Л. И. Брежнев подчеркнул: «Мы понимаем, что вызванное американским империализмом намеренное обострение международной обстановки выражает его недовольство упрочением позиций социализма, подъемом национально-освободительного движения, укреплением сил, выступающих за разрядку и мир».

Нам, кинематографистам, эта емкая характеристика раскрывает расширившуюся социальную базу для позитивного восприятия идейных и художественных ценностей нашего искусства во всем мире. Об этом же говорят и многочисленные факты.

Укрепляется всестороннее кинематографическое сотрудничество с нашими друзьями из социалистических стран. Идет работа над

крупными фильмами совместного производства: «Крах операции «Террор» (о Ф. Э. Дзержинском, с Польшей), «Юность Петра» (с ГДР), «Через Гоби и Хинган» (с Монголией). При помощи кинематографистов Польши и Венгрии будут созданы картины «От Буга до Вислы» и «Схватка».

Трудно переоценить идейно-политическое значение широкого показа советских фильмов разных лет во Вьетнаме, Лаосе, Кампучии, Афганистане, Анголе, Мозамбике, Эфиопии, Никарагуа и целом ряде других стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Несмотря на значительные трудности развивается и совместное производство с капиталистическими странами. При участии Швейцарии и Франции создается фильм «Тегеран-43», который уже был упомянут. Режиссер Г. Чухрай недавно закончил совместную работу с итальянскими кинематографистами над антифашистской картиной «Жизнь прекрасна». С Мексикой готовится лента, посвященная событиям Мексиканской революции и участию в них пламенного революционера и публициста Джона Рида.

Немало современных советских картин завоевало международное признание, несмотря на нападки идеологических врагов. А это значит, что советское кино было и остается боевым авангардом прогрессивного мирового киноискусства.

Большие пропагандистские задачи возложены на кинематографистов в связи с проведением Олимпиады-80 в Москве. Это и показ фильмов в рамках культурной программы Олимпиады, и съемки цикла технических лент о различных видах спорта, и главное, создание основного олимпийского фильма, работу над которым уже начала большая группа деятелей кино под руководством режиссера Ю. Озерова в специально организованном творческом объединении на киностудии «Мосфильм». В связи с Олимпиадой осуществлены постановки картин «Путь к медалям» (с Японией) и «История пяти колец» (с Италией).

Будущий год, а по условиям работы кинематографа это совсем близкое завтра, — это год XXVI съезда Коммунистической партии.

Советского Союза, который явится огромным политическим событием в жизни нашей страны и всего прогрессивного человечества.

Уже сегодня студии и органы проката и кинофикации должны подумать о тех программах, которыми встретят кинематографисты форум коммунистов нашей Родины. Подготовка к съезду требует целеустремленности как в творческих вопросах, так и в организационных: нужно добиться того, чтобы в дни подготовки к съезду и в дни его проведения на экраны кинотеатров вышли наиболее значительные произведения, чтобы наш кинематограф дал народу художественно впечатляющий образ общества развитого социализма, в полном масштабе показал гигантский размах коммунистического строительства, авангардную роль великой партии Ленина. Подготовка к XXVI съезду КПСС — это тот политический компас, по которому должна быть выверена работа всех звеньев нашего кино.

Жизнь требует от советских кинематографистов новых свершений. На это нас нацеливают решения XXV съезда КПСС, Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Мы обязаны вывести нашу кинематографию на качественно новые рубежи, отвечающие современным и перспективным задачам коммунистического строительства.

Ленинский Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, его Политбюро, лично Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев могут быть уверены, что работники советского кино отдадут все силы, талант и энергию делу партии и народа, делу коммунизма.

Начинаются прения по докладу товарища Ф. Т. Ермаша.

Председательствующий — первый заместитель председателя Госкино СССР Н. Я. Сычев предоставляет слово заместителю председателя Госкино СССР, генеральному директору киностудии «Мосфильм» Н. Т. Сизову.

— Все мы живем под впечатлением глубоких выступлений Генерального секретаря

ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева на ноябрьском (1979 г.) Пленуме ЦК КПСС и перед избирателями Бауманского округа нашей столицы, — сказал Н. Т. Сизов. — Советские люди горячо поддерживают и одобряют линию нашей партии, ее Центрального Комитета и Политбюро ЦК КПСС, направлен-



Н. Т. Сизов

ную на дальнейшее развитие коммунистического строительства в нашей стране, на борьбу за мир и разрядку международной обстановки.

Крупнейшим событием в идейно-политической жизни партии и народа явилось Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», которое представляет собой широкую, развернутую программу идейного воспитания народа. В этом документе четко определены задачи всех деятелей культуры, в том числе работников советского кино.

В докладе Ф. Т. Ермаша обстоятельно проанализирована работа советского кинематографа за прошедшие два года. Немалое место в нем уделено и хорошим и неудачным картинам «Мосфильма». Поэтому я не буду подробно останавливаться на всей деятельности студии, а коснусь только тех вопросов, которые нас особенно беспокоят и волнуют.

Руководствуясь важнейшими решениями партии в области идеологии и культуры, коллектив студии из года в год делал новые шаги в художественном освоении современной темы, заботился о расширении жанрового разнообразия кинорепертуара, стремился к тому, чтобы

повысить идейно-эстетическую ценность фильмов.

Создание таких фильмов, как «Сибиряда» В. Ежова и А. Михалкова-Кончаловского, «Вкус хлеба» А. Сахарова, А. Лапшина, Р. Тюрин, В. Черных, имеет для нас принципиально важное значение прежде всего потому, что они возрождают лучшие традиции развития эпического жанра в советском кино, вносят новый вклад в художественную разработку современной темы. Высокий накал страстей, гражданский пафос отличают героев этих лент, действующих во имя торжества благородных целей.

События большого общественного значения разворачиваются и в фильмах «Поэма о крыльях», «Верой и правдой». Здесь также действуют сильные, активные герои, воплощающие характерные черты советского человека.

Интересен и фильм В. Меньшова и В. Черных «Москва слезам не верит». Думается, зрители так горячо и заинтересованно принимают фильм прежде всего потому, что в нем, как и в «Сибиряде», «Вкусе хлеба», «Поэме о крыльях», художники стремились следовать принципу изображения судьбы человеческой как судьбы народной.

Хороший прием у зрителя ожидает и фильм «Экипаж» режиссера А. Митты, сценаристов Ю. Дунского, В. Фрида. В картине органично соединяются будни людей и момент их героического подвига. Сделанный без ложного пафоса, фильм звучит как гимн этим людям, их гуманизму, их мужеству.

Считаю нужным заметить, что эпический по теме и жанру фильм не должен во что бы то ни стало растягиваться до огромных размеров. Мы уже убедились на примере «Легенды о Тиле», «Жизни и смерти Фердинанда Люса» да и «Вкуса хлеба», что чрезмерно большой метраж картин значительно сокращает зрительскую аудиторию. Безусловно, прокату надо работать с такими лентами более вдумчиво и энергично. Уж коль скоро эти крупные полотна были запущены в производство, тем более надо было готовиться к их показу. А «Вкус хлеба», например, был подготовлен к демонстрации просто плохо. К моменту его выпуска

разослали в кинотеатры и расклеили на щитах такую бедную и невыразительную рекламу, что зрителям трудно было понять, что за фильм будет показан, о чем он, художественная эта лента или документальная?

Еще раз подчеркну: успех, значимость названных выше фильмов предопределены актуальностью тематики, сущностью образов героев. Отсутствие во многих сегодняшних картинах настоящих героев лишает фильмы сильного и долговременного влияния на зрителя.

Во множестве сценариев, поступающих на нашу студию, встречаешься с косяком молодых людей, хилых внешне, пустых внутренне, озабоченных непонятно чем, стремящихся неизвестно куда. Такие сценарии удручают худосочностью и бескрылостью персонажей. И беда в том, что эти «герои» всеми правдами и неправдами, преодолевая студийные и комитетские преграды, глядишь, и перекочевывают на экран. Фильмов с такими героями не так уж много, но они существуют. Кому они нужны? Чему учат? Куда зовут? Какие струны и у кого затронут? Сценарист или режиссер, да и редактор, в подобных случаях начинают объяснять, что это, мол, правда жизни, такие люди тоже есть, что искусство должно поднимать разные жизненные пласты... Поднимаем эти пласты, а потом фильм проваливается в прокате. И понятно почему. Ведь тема, сюжет, герой в картине — органичное целое. И если все это выглядит нудно, скучно, серо — кто же будет смотреть такую картину?

Разумеется, я не хочу сказать, что нужно снимать только эпические картины. Спора нет, надо осваивать все жанры, но нельзя допускать, чтобы бойкое варьирование сюжетов на основе мелких житейских случаев заслоняло на экранах огромный мир поистине героических дел нашего народа.

Мне думается, что, развивая эпический жанр, мы можем достичь наибольшего влияния на зрителя в главном для нас — в воспитании коммунистического мировоззрения. При этом сократим количество слабых, а порой и просто плохих картин, таких, как «Живите в радости», «Предварительное расследование», «Прилетел марсианин в осеннюю ночь», «С лю-

бовью пополам», и других. На различных совещаниях и творческих активах мы со всем пылом возмущаемся плохими картинами, а на деле все еще не добились того, чтобы исключить брак в нашей творческой работе.

Слабо поставлена у нас работа по редактированию фильмов, анализу текущих материалов. Частенько редакторы, вместо критической оценки материала, идут на поводу у режиссера, без основания становятся на защиту его «видения». А в итоге картину доделываем в спешке, когда катастрофически уходят сроки. Наверное, настало время повысить авторитет редактуры, более четко определить ее права и меру ответственности.

Несомненно, что качество, идейно-художественный уровень наших фильмов в значительной мере зависят от идейной зрелости тех, кто их делает. Поэтому вопросы марксистско-ленинской учебы творческих кадров, в том числе и редакторов, являются предметом постоянной заботы нашей партийной организации.

Для успеха дела важно и то, как люди владеют основами своей профессии. Скажем прямо — профессиональная подготовка многих творческих работников порой оставляет желать лучшего. Некоторые режиссеры даже браврируют тем, что снимают немонтажно, не умеют правильно метровать сценарии, не владеют элементарными знаниями экономики и технологии. Именно поэтому не полностью используются те технические возможности, которыми мы располагаем. Возьмите, к примеру, комбинированные съемки. И макетные съемки, и дорисовки, и блуждающая маска находили большое применение в фильмах Г. Александрова, М. Ромма, И. Пырьева, С. Юткевича и многих других, не говоря уже о «чудесах» Александра Птушко. Из последних работ лишь «Экипаж» отличается большим объемом комбинированных съемок. А. Митта доказал, что хорошие комбинированные съемки являются серьезным изобразительным средством, способствующим художественной выразительности картины.

Недавно на заседании Большого худсовета студии с участием Союза композиторов состоялся серьезный разговор о музыке в наших

фильмах. Нас беспокоит увлечение некоторых композиторов и режиссеров модернистской музыкой, забвение национальных мотивов, невероятная крикливость музыкального ряда, отсутствие мелодичных, содержательных песен.

Мы также недостаточно используем возможности современной звукозаписи.

Сейчас совместно с Союзом композиторов мы намечаем ряд конкретных мер по улучшению музыкальной работы на студии. Речь идет и о привлечении более широкого круга композиторов, о создании фонотеки, об освоении всеми нашими творческими кадрами музыкальной грамоты.

Качество фильмов, сроки их производства, стоимость находятся в прямой зависимости и от нашей производственно-технической базы. Несмотря на то, что темпы реконструкции «Мосфильма» замедлились из-за работ, проводимых в связи с Олимпиадой, перевооружение технических цехов, внедрение передовой технологии продолжается постоянно. Специалисты «Мосфильма» много сделали для улучшения обработки кинопленок, усовершенствования съемочной и звуковой аппаратуры, по внедрению электроники. Использование многокамерных методов съемки, перевод актерских кинопроб на видеозапись и ряд других работ позволяют не только экономить средства, но и повышать производительность труда в съемочных группах. Много сделано для обновления оборудования. В этом большую помощь постоянно оказывает Госкино СССР.

Студия и в дальнейшем будет сосредоточивать внимание на совершенствовании технологии производства. Требуется последовательного улучшения и экономическая деятельность студии, надо продумать меры по удешевлению стоимости картин.

В конце выступления хочу вновь вернуться к главному — к нашим планам и фильмам, к тому, что будет определять наш вклад в завершение пятилетки, в подготовку к XXVI съезду партии.

Мы основательно дополнили важнейший раздел репертуара студии историко-революционными фильмами. Уже идет работа над картиной о Джоне Риде («Красные колокола»)

в постановке С. Бондарчука, над фильмами «Мир, хлеб, свобода» — режиссер Ю. Карасик (совместно с «Ленфильмом») и «Ленин в Париже» — режиссер С. Юткевич. Этим фильмам студия придает особое значение и сделает все, чтобы достойно завершить их на высоком идейно-художественном уровне.

Жанр политического фильма представлен картиной «Санта-Эсперанса» (режиссер С. Аларкон) и фильмом «Жизнь прекрасна» (режиссер Г. Чухрай, совместное производство с Италией).

Мы надеемся, что интерес представит фильм Ю. Вышинского «Белый снег России», рассказывающий о трагической судьбе Александра Алехина. Полагаем, что и фильм Павла Чухрая «Люди в океане» — об интернационализме, благородных чувствах советских людей — тоже получит широкий отклик у зрителя.

Ведется работа над рядом других, больших, масштабных картин: «Особо важное задание» — режиссер Е. Матвеев, «Через Гоби и Хинган» — режиссер В. Ордынский, «Тегеран-43» — режиссеры А. Алов и В. Наумов, «Фронт за линией фронта» — режиссер И. Гостев, «Коней на переправе не меняют» — режиссер Г. Егиазаров, «Факты минувшего дня» — режиссер В. Басов, «Земля — любовь наша» — режиссер В. Монахов, «Генерал Шубников» — режиссер Д. Вятч-Бережных.

В активный производственный период скоро вступает фильм «Пушкин» в постановке М. Хуциева.

Совместно с Киностудией имени А. П. Довженко «Мосфильм» будет участвовать в постановке «Ярослава Мудрого».

Развернуло свою работу объединение «Олимпиада-80» под руководством Ю. Озерова, которое уже поставило два больших спортивных фильма и теперь трудится над главной олимпийской картиной. Учитывая враждебную шумиху вокруг Московской Олимпиады, мы ставим перед собой задачу сделать все, чтобы фильм о ней был особенно ярким, говорил с экрана о ее благородных идеях, показал радушие и гостеприимство советских людей.

Над новыми фильмами работают режиссеры А. Зархи, Г. Панфилов, В. Жалакявичус,

Э. Рязанов, И. Таланкин, Н. Губенко, Н. Михалков, С. Соловьев, Л. Головня, С. Колосов, Э. Климов, В. Лонской, готовятся к новым картинам А. Михалков-Кончаловский, Ю. Райзман, Г. Данелия, А. Тарковский, А. Сахаров и другие мастера.

Как видите, в текущем производстве и в наших планах много интересного, и зритель вправе ждать от «Мосфильма» новых значительных лент. Однако мы понимаем, что историко-революционная тема, проблемы научно-технического прогресса, борьба партии и народа за подъем экономики, за развитие сельского хозяйства, борьба нашей страны за сохранение мира, темы интернационализма, дружбы народов, морально-нравственные проблемы — все эти темы ждут более глубокой разработки и яркого, высокохудожественного воплощения на экране. Осуществлению этих ответственных задач коллектив «Мосфильма» будет подчинять всю свою деятельность.

— В своем докладе Ф. Т. Ермаш дал очень точную и прямую программу действий советского кинематографа, — подчеркнул выступивший затем драматург **Е. И. Габрилович**. — Темы выдвинуты действительно чрезвычайно значительные, они совершенно по-новому могут повернуть наш кинематограф. Но поскольку я прожил в кинематографе многие годы, я знаю, что дело не только в темах — дело в художниках, которые их воплощают. Сколько фильмов, ориентированных на первоклассные, по-настоящему значительные темы, оказывались как бы несуществующими, своего рода фантомами. Они фигурируют в отчетах, в бухгалтерских записях, но в сознании зрителей они отсутствуют. Они забыты, их мало смотрят. В искусстве побеждает то, что сделано искусно, сделано по-настоящему художественно. Следовательно, задача наша заключается в том, чтобы важная и нужная программа была осуществлена подлинными художниками, чтобы принимались за нее люди не с холодными руками, а срастались с фильмом душой, только тогда появятся достойные картины. Мы являемся бойцами идеологического фронта, и мы должны бороться с враждебной нам идеологией, но бороться не только силою наших

идей, но и силою нашего искусства. Ведь без дыхания искусства картины, в содержании которых заключены большие, серьезные идеи, становятся скучными, безжизненными, вяло-поучительными. И это, может быть, самое важное, на что сейчас надо обратить внимание.

Хочу сказать, что появление картин на производственную тему, где сами вопросы производства являются сюжетом, где из частного, казалось бы, эпизода органически, без всякого педалирования вырастает общегосударственная проблема, было встречено с огромным интересом. Тенденция, начало которой было положено драматургией А. Гельмана, близка зрителю. И если и в дальнейшем наш производственный фильм будет строиться именно так, касаясь вопросов общенародного значения, он найдет своего зрителя, поведет его за собой.

Найдут живой отклик аудитории и такие картины, как «Допрос». Азербайджанские кинематографисты сумели на основе реальных фактов, недавно обнародованных в республике, создать фильм, который поднимает острые проблемы, выходящие за рамки частного случая. Это фильм честный и оптимистический, убеждающий в неотвратимой победе правды.

В связи с этим хочу заметить, что порой мы слишком нервно относимся к кинокомедии, подозрительно вглядываемся: а нет ли тут каких-нибудь обобщений? Но дело в том, что комедия как раз и должна обращать внимание на те недостатки, которые надо исправлять. В противном случае она будет беззубой.

Касаясь проблемы положительного героя, Е. И. Габрилович отметил, что основная цель искусства — показать человека, который может быть примером для общества. Но нельзя думать, говорит драматург, что если ты покажешь мускулистого, ни в чем не знающего сомнений героя без страха и упрека, зритель такому герою обязательно поверит. Наш положительный герой должен быть идейным, целеустремленным, душевно цельным, но он должен испытывать все, что испытывает человек, живущий среди нас. Он предан партии и государству, однако не «очищен» от забот, от сложных раздумий, это человек со своими со-

мнениями, своими удачами и неудачами. На фильмы с таким героем, я убежден, публика пойдет, человек, которому свойственно переживать то, с чем сталкиваются люди в повседневной жизни, будет ей родным, близким.

У меня за плечами опыт создания фильма «Коммунист», продолжает Е. И. Габрилович. Теперь к «Коммунисту» обращаются многие



Е. И. Габрилович

театры. Почему сейчас ставят это произведение? Думаю, потому, что нам с Райзманом пришла нехитрая мысль дать героя, наделенного всеми свойствами простого крестьянского парня. В нем много и наивного, и смешного, и доброго, и трагического, и героического. Герой едет за гвоздями для стройки и погибает за дело партии и всей страны. Обычный человек вырастает до символа революции. Мне кажется, что такой метод работы над образом положительного героя следует развивать.

Теперь о проблемах личных, семейных, бытовых. Последние годы я много ими занимался. Почему? Потому что личностные, семейные отношения связаны с той огромной работой, с теми громадными преобразованиями, которые происходят в нашей стране. Негативные примеры бытовых, семейных отношений порождают, на мой взгляд, отрицательные явления на производстве, в общественной жизни. Мне кажется, что там, где нет нежности, внимания друг к другу, где царит грубость, наплевательство, там возникает почва для разгильдяйства, для безответственности. Мне так кажется. Семья играет большую роль в воспитании человека. Корни дурного обычно исходят из семей неустroенных, неблагополучных. Почему

об этом не говорить? Почему личные, интимные, столь сложные и столь важные вопросы, на которые зритель остро реагирует, ставить на третий план? Я не вижу тому причин.

Такого рода фильмы не должны быть лекциями, фильмами-поучениями. Пусть будет фильм-спор, фильм-размышление, а не указание — вот этот человек хороший, этот — дурной...

За последнее время вышло немало картин. Но наряду с хорошими фильмами много лент очень посредственных, неудачных. Чем это объяснить? Говорят, нет сценариев. Так ли это?

У нас созданы исключительные условия для развития киноматюргии. Ничего подобного нет в мире. У нас работает ВГИК, Высшие курсы сценаристов, работают сценарные объединения. Издается «Киноальманах», публикующий сценарии. В результате всех этих огромных усилий выкристаллизовался, я бы сказал, достаточно крупный отряд сценаристов. Я позволю себе назвать имена тех из них, которые особенно плодотворно трудятся сегодня в кинематографе. Это В. Ежов, А. Гребнев, Ю. Дунский и В. Фрид, А. Володин, А. Гельман, Э. Володарский, А. Миндадзе, В. Черных, В. Валуцкий, А. Червинский, О. Агишев, братья Ибрагимбековы (последние многое могли бы сделать для азербайджанского кино, только хотелось бы, чтобы они не бегали по театрам и не переделывали сценарии в пьесы — надо активизировать их усилия в области кинематографа). Назову также Н. Рязанцеву, Г. Полонского, Ю. Клепикова, Р. Габриадзе, много сделавшего для развития грузинского кинематографа.

Таким образом, у нас есть единственная во всем мире группа кинематографических писателей, глубоко преданных кино. И мне очень жаль, что наши литературные журналы не принимают к публикации их сценарии только потому, что они вообще сценарии не печатают. Мне бы хотелось обратить на этот момент особое внимание. Я отвечаю своей литературной репутацией — это настоящая литература. И если мы будем ее печатать, тогда исчезнут бесконечные распри между режиссерами и

писателями. Пусть существует литературное произведение, и пусть режиссер его ставит, а мы посмотрим, как это выйдет, может быть, плохо, а может быть, и хорошо.

Кино — страшная штука. Однажды в него попав, уйти оттуда необычайно трудно. Сколько раз, по многим обстоятельствам, я говорил себе, что нужно все это бросать. Но проснувшись наутро, я снова садился писать сценарий. Это удивительная и прекрасная профессия — кинематографист!

— Наше совещание является одним из свидетельств того, какое огромное значение Коммунистическая партия придает вопросам дальнейшего улучшения работы кинематографии, — сказал председатель Госкино Украины Ю. А. Олененко. — Деловой и принципиальный тон разговора, заданный глубоким, аргументированным докладом Ф. Т. Ермаша, дает возможность каждому из нас еще раз проверить, все ли делается для того, чтобы улучшать идеологическую, политико-воспитательную работу в массах. На решение этой — особо важной в строительстве коммунизма — задачи нацеливают нас решения XXV съезда КПСС, документы Пленумов ЦК, выступления и речи товарища Л. И. Брежнева.

Ю. А. Олененко отметил, что кинематографисты Украины сделали серьезные выводы из принципиальной партийной оценки недостатков в кинематографии республики, прозвучавшей в речи члена Политбюро ЦК КПСС, первого секретаря ЦК Компартии Украины В. В. Щербицкого в июле прошлого года на республиканском активе, посвященном вопросам идеологической работы. Разработана целая программа по их устранению, где большое внимание уделено вопросам перспективного планирования.

Центральное место в нашей работе, подчеркнул оратор, занимает подготовка к XXVI съезду КПСС. Этому знаменательному событию в жизни партии и народа посвящены такие масштабные фильмы, как «От Буга до Вислы» (режиссер Т. Левчук), «Партии рядовой» (автор сценария и режиссер В. Денисенко), «Депутатский час» (режиссер А. Павловский), «Ленинский стиль» (режиссер А. Федо-

ров), «Живи, человек!» (режиссер А. Слесаренко), «Академик Глушков. Диалоги о будущем» (режиссер А. Серебренников) и другие.

Пристальное внимание кинематографисты республики уделяют вопросам патристического, интернационального воспитания, показу истоков побед, достигнутых трудящимися Советской Украины в единой семье советских наро-



Ю. А. Олененко

дов-братьев. Наряду с этим кинематограф ставит своей целью разоблачать преступную антинародную деятельность украинских буржуазных националистов. Фильмы острой идейно-политической направленности, которые основываются на злободневном публицистическом материале, также значатся в планах киностудий.

К 1500-летию Киева будет приурочена постановка большой исторической картины «Ярослав Мудрый», над которой украинские кинематографисты собираются работать совместно с «Мосфильмом».

За последнее время Госкино и Союзом кинематографистов Украины сделано немало, но, к сожалению, приходится констатировать, что количественным показателям не всегда соответствуют качественные. В первую очередь, это касается игрового кино. Несмотря на то, что две трети выпущенных нами фильмов составляют киноленты на современную тему, многие из картин этого тематического направления мелки по мысли, лишены глубокого содержания, не обладают силой эмоционального воздействия.

В игровой, документальный и научно-популярный кинематограф Украины, продолжал

Ю. А. Олененко, пришло немало творчески интересных авторов. И все же качество целого ряда литературных сценариев нас не удовлетворяет. Недостает остроты проблематики, яркого образного осмысления жизненного материала. К сожалению, довольно распространено на студиях явление, когда писатель приходит с интересным замыслом, с хорошим знанием, глубокой разработкой жизненного материала, но вместо искренней помощи встречает лишь ворчливые упреки в сценарном непрофессионализме. Между тем нужно было бы помочь такому автору успешно завершить сценарий, в отдельных случаях пойти на разумный творческий союз писателя и киносценариста-профессионала, а порой — писателя и режиссера, способного к литературной работе.

Решая проблему творческих кадров, мы, подчеркнул оратор, уделяем в соответствии с Постановлениями ЦК КПСС большое внимание молодежи. На киностудиях республики в последние годы состоялась целая серия дебютов молодых режиссеров, среди них и такие, которые принесли нам радость открытия новых имен. Думаю, что не ошибусь, если назову самыми интересными дебютами Ивана Миколайчука («Вавилон-XX»), Михаила Ильенко («Там, вдали за рекой»), Станислава Клименко и Ивана Симоненко («Весь мир в глазах твоих»), Ярослава Лупия («Мои дорогие»), а также Романа Балаяна, Владимира Бортко, Олега Гойды, Бориса Савченко, Вячеслава Криштофовича, Валерия Пидпалого, Вилена Новака и многих других. Но, к сожалению, среди работ дебютантов было немало и таких лент, которые не поднимают авторитет студий у зрителей. Объективности ради следует сказать, что во многом это оборотная и неизбежная сторона риска, на который наши студии, в первую очередь Киностудия имени А. П. Довженко, заведомо шли.

Режиссер Г. Н. Данелия остановился на тех мерах, которые приняло за последние несколько лет Госкино СССР для дальнейшего развития советского кинематографа, для повышения идейно-художественного качества фильмов, для профессионального воспитания и гражданского становления молодых кинематографистов.

Были созданы Центральная сценарная студия, объединение комедийных и музыкальных фильмов на киностудии «Мосфильм», сценарные мастерские при многих киностудиях, мастерские различных жанров на Высших курсах сценаристов и режиссеров и так далее.

Введена и действует новая премиальная система повышающая материальную заинтере-



Г. Н. Данелия

ресованность всех работников съемочной группы в хорошем художественном качестве создаваемого фильма, в высокой производительности труда. Введена также и новая система выплаты постановочного вознаграждения, стимулирующая художников больше думать о тех, для кого создаются фильмы, то есть о зрителе, о зрительском успехе кинокартины. Много сделано для дальнейшего совершенствования технологии производства фильмов.

— Особо хотелось бы подчеркнуть,— говорит Г. Н. Данелия,— то значение, которое имеет создание молодежного творческого экспериментального объединения «Дебют». Это уникальное объединение. Нигде в мире молодые кинематографисты не имеют таких, я бы сказал, идеальных возможностей для реализации своих замыслов. Экспериментировать в поисках жанра и формы, искать свой собственный творческий почерк — это прекрасно.

Таким образом, все перечисленные нововведения, а также и те, о которых я не говорил, безусловно очень полезны и уже приносят свои плоды.

Далее режиссер остановился на ряде вопросов производственного, экономического, организационного характера, требующих своего

решения, ибо в конечном итоге от этого зависит улучшение качества работы, качества выпускаемых картин.

Говоря о жанре музыкального фильма, Г. Н. Данелия подчеркнул, что у нас лучшая в мире хореография, блестящие певцы, уникальная эстрада, разнообразнейшая по национальным формам программа народных ансамблей, а вот хороших музыкальных фильмов, таких, например, как «Волга-Волга», столь любимых нашим зрителем, нет или почти нет. Что можно вспомнить? «Мелодии Верийского квартала», еще два-три фильма. И все. В чем дело? Нет режиссеров, способных создавать музыкальные фильмы? Есть у нас такие режиссеры. А дело в том, что сегодня музыкальный фильм снимается по тем же нормам, что и бытовая драма. То же время на подготовку, на репетиции, те же параметры записи музыки. Конечно же, это неправильно. Для музыкальных фильмов должны быть совершенно другие нормы. Объединение комедийных и музыкальных фильмов сейчас рассматривает эти нормы, и в ближайшее время мы представим их для рассмотрения в Госкино СССР.

Затем Г. Н. Данелия останавливает внимание на этапах прохождения сценария. По действующему сейчас новому положению литературный сценарий принимается киностудией. Студия прикрепляет к сценарию режиссера, оператора, художника, композитора (по музыкальным фильмам) и директора. Этот творческий коллектив совместно с автором проводит дальнейшую работу над сценарием, в этот период вырабатывается концепционное, композиционное и изобразительное решение будущего фильма, разрабатываются его производственно-экономические показатели. То есть творческий коллектив получает дополнительное время для того, чтобы подумать о будущем фильме, и это, безусловно, положительный фактор.

— Когда киносценарий готов,— говорит Г. Н. Данелия,— он сдается в Госкино СССР, и если Госкино считает, что сценарий пригоден для производства фильма, то включает его в годовой тематический и производственный план студии. Все понятно и логично. Однако есть некоторые «но». Студия, как я уже ска-

зал, имеет право принимать литературный сценарий сама, но, побаиваясь произвести лишние непроизводительные затраты, выпросила себе положение, при котором, прежде чем запустить сценарий в производство, литературный сценарий посылается в Госкино СССР для так называемого ознакомления сценарно-редакционной коллегией. Затем литературный сценарий возвращается на студию, при наличии замечаний дорабатывается, заново принимается студией и снова посылается для ознакомления в Госкино. В итоге, как правило, сценарий, наконец, утверждается и происходит запуск в разработку уже киносценария. Времени на это уходит немало. Когда же киносценарий готов, он снова принимается студией и снова посылается в Госкино. Таким образом, практически один и тот же сценарий (один и тот же — потому что, как правило, смысл и драматургическое построение в киносценарии не меняются по сравнению с литературным) сценарно-редакционная коллегия вынуждена принимать минимум два раза. Два раза — это в идеальном случае. Что, конечно, очень осложняет ее и без того нелегкую работу. Ведь надо еще тоже минимум по два раза принимать все фильмы, а одних полнометражных фильмов сто тридцать, и все это, прежде чем принять, надо посмотреть.

Итак, сценарий готов, утвержден, и будущий фильм включен в годовой производственный план студии. Но тут получается вот что. Для того чтобы фильм был включен в план, скажем, 1981 года, киносценарий должен быть готов к весне 1980 года, ко времени, когда в Госкино рассматривается тематический план 1981 года. В году, как известно, четыре квартала, и фильмы сдаются поквартально. Так вот, киносценарий фильма, сдача которого планируется в четвертом квартале 1981 года, должен быть готов в мае 1980 года. Значит, запустить группу в разработку киносценария на 1981 год надо не позднее 1980 года. В среднем на производство фильма, включая режиссерский сценарий, уходит 12—13 месяцев. Значит, для того чтобы сдать фильм, скажем, в ноябре 1981 года, надо запустить его в режиссерский сценарий в октябре — нояб-

ре 1980 года. Следовательно, временной разрыв между киносценарием и режиссерским сценарием получается четыре месяца, а бывает, и более того. Так как в этот простой период никто из работников группы зарплаты не получает, то все, кроме режиссера, уходят на другие фильмы. И в разработке режиссерского сценария принимают участие уже другой художник, другой оператор, другой директор, у которых, если это творческие люди — а у нас, как правило, они люди творческие, — есть свое видение фильма. Работа над киносценарием, по существу, начинается заново. Двойная работа.

Какой же выход? Отменить киносценарий? Нет. Разработка киносценария очень полезное и нужное нововведение. Выход, мне кажется, в том, чтобы сценарно-редакционная коллегия Госкино СССР включала в годовые тематические и производственные планы фильмы не по киносценариям, а по литературным сценариям. А разработку киносценария доверила бы студиям. В отдельных случаях, когда литературный сценарий вызывает какие-либо сомнения, студия должна будет посылать киносценарий в Госкино для ознакомления.

Такая практика сейчас существует с режиссерскими сценариями. Конечно, при таком порядке должна повыситься требовательность к профессиональной записи сценаристов в литературном сценарии. Сценарий должен быть написан зримо, с учетом экранного действия.

Теперь об оплате актерского труда. Сейчас он оплачивается по съемочным дням. Количество съемочных дней определяется так: берется общий метраж роли, делится на норму выработки. Норма выработки в павильоне сейчас большая, и если актер занят в одном объекте, то на бумаге оказывается, что можно сыграть значительный и важный для фильма образ за два-три дня. Эта сумма закладывается в смету и далее она остается неизменной. Хотя, как правило, на самом деле при съемках фильма актер бывает занят гораздо больше, чем это было запланировано.

Все мы знаем, как трудно сводить актеров, и иногда, чтобы сыграть несколько сцен в одном объекте, хотя они по метражу тянут

всего на один день, актеру приходится приезжать в экспедицию четыре или пять раз. Я не говорю уже о пересъемках, которые у нас нередко бывают, и актеры, которые в этих пересъемках не виноваты, ничего за них не получают. Стало очень трудно уговорить актера сниматься в фильме, если это не длинная — я говорю: именно длинная, а не большая — роль. Им это невыгодно. Скажем, роль Варвары в фильме «Осенний марафон», это два объекта — квартира Варвары и лестница в институте. Два съемочных дня. Варвару играла Галина Волчек, прекрасная актриса и режиссер. Главный режиссер театра «Современник», человек очень занятой. Ей пришлось четыре раза приезжать в Ленинград, а оплатить ей эти поездки мы не смогли. В итоге значится два дня — и все. Я считаю, что студия должна обладать правами в отдельных случаях оплачивать актеру роль по ее значению, а не по метражу.

Несколько слов о премиальной системе. По ныне действующей системе работники съемочной группы, если все идет хорошо, могут получить полтора оклада во время съемочного периода и полтора оклада после сдачи фильма. Мне кажется, что здесь необходимо внести небольшую поправку. Те, чья работа кончается с окончанием съемочного периода, а это

две трети съемочной группы, если все нормально, должны получать свои премиальные полностью по окончании съемок. Ведь от них далее не зависит никак, смонтируют ли фильм вовремя или будут брать пролонгацию, или заболит режиссер — много еще разных «или»... А в таком случае они премии не получают. Мне кажется, каждый должен получать премию за свою работу, если он сделал ее хорошо.

Несколько слов о монтажно-тонировочном периоде. Официально у нас он длится 3 месяца. Это мало, очень мало, хотя это самый дешевый период по сравнению с другими. А ведь монтажом можно загубить хороший материал и можно сделать приличный фильм из плохого. Наши фильмы, как правило, недомонтированные, есть в них и длинноты и неправильные стыки. А что такое длинноты? Это не только скука в зале, это еще и большие лишние затраты. К примеру, после первой, промежуточной сдачи фильма «Осенний марафон» в Госкино, когда фильм был принят с небольшими поправками в репликах, мы увидели, что фильм можно и нужно сократить примерно на 200 метров, и в оставшееся время, а его было очень мало, попытались проделать эту операцию. Но как это происходило? Впопыхах, в спешке, когда работа шла



В перерыве между заседаниями.
Д. З. Фатхулин, С. К. Шакуров,
В. К. Черных, А. Н. Сахаров



В перерыве между заседаниями.
И. В. Макарова,
Т. М. Люзлова

почти круглосуточно и когда ко второй перезаписи уже мало кто что соображал. Сейчас я смотрю фильм и понимаю, что его можно бы склеить лучше, но уже поздно.

Так вот, мы сократили полезный метраж фильма на 200 метров. Что это дало? Тираж фильма 500 копий, значит мы сэкономили 100 тысяч метров позитивной пленки и плюс еще время демонстрации в кинотеатрах. Я не хвастаюсь, а просто привожу пример, какую экономию можно получить во время монтажа.

Какое у нас предложение? Пока монтажно-тонировочный период занимает 3 месяца, было бы целесообразно, чтобы первый промежуточный показ был на двух пленках: изображение и реплики. А если фильм музыкальный, то изображение, реплики и музыка. Мы знаем, что не во власти председателя Госкино СССР продлить монтажно-тонировочный период. Но мы все-таки просим Филиппа Тимофеевича Ермаша похлопотать об увеличении его сроков. А мы, в свою очередь, обещаем, что наши фильмы от этого станут лучше.

Наконец, о так называемом среднем звене работников кинопроизводства. Мы очень много и очень часто говорим о их нехватке, о плохой подготовке и очень мало или почти ничего не делаем для того, чтобы положение улучши-

лось. Скажем, откуда у нас берутся монтажеры? (Я причислил монтажеров к среднему звену, хотя во всем мире монтажер — одна из самых значительных фигур в кинопроизводстве.) Где они учились? Какое у них специальное образование? Никакого. Приходит на студию девочка, в лучшем случае с десятью классами образования, и она в итоге практики (причем эта практика не всегда бывает хорошей) становится монтажером. Мне кажется, это неверно. Монтажером надо готовить, их надо учить. Это очень важная профессия. И возможность для такого обучения есть — ведь в руках Госкино такое мобильное учебное заведение, как Высшие режиссерские курсы.

Был же набор вторых режиссеров, который дал великолепный результат. Сегодня на «Мосфильме» лучшие вторые режиссеры — это выпускники курсов.

В заключение я хочу вспомнить прошлогоднюю первую Неделю просмотра работ молодых кинематографистов в Киеве, где мне довелось быть председателем жюри художественных фильмов и посмотреть все представленные художественные картины, которые вместе с короткометражными составили около 50-ти лент. И вот недавно я побывал на Международном

кинофестивале в Западном Берлине. Несмотря на то, что Западберлинский фестиваль очень высоко котируется в капиталистическом мире, я могу с полной ответственностью сказать: фильмы, показанные на нашей молодой Неделе, в целом оказались гораздо интересней и по значительности проблематики, и по форме, и по профессиональному мастерству, чем те, что я посмотрел в Западном Берлине. Сознаюсь, было очень приятно, так как лицо искусства каждой страны в основном определяют молодые художники.

Актриса **Л. М. Гурченко** посвятила свою речь сложностям актерской судьбы, трудностям актерской профессии.

Мне пришлось, сказала Л. М. Гурченко, вкусить радость и горечь славы, познать болезненное для актера охлаждение зрителей, почувствовать, что такое простой и потеря к тебе интереса со стороны режиссуры... Все когда-то мечтают своим появлением на экране перевернуть мир, но мир не переворачивается, и наши мечты почти всегда разбиваются о реальную и достаточно жестокую жизнь в искусстве. Но как бы трудно ни складывалась твоя актерская биография, актер не имеет права уходить в свой собственный мир от реальности, быть равнодушным к окружающему, актер — это жизнь, бьющая ключом!

От актерской проблемы никуда не деться, она есть, была и будет. И решать ее надо прежде всего самому, не упускать ни малейшей возможности работать. Даже если нет роли, если на экране всего две-три реплики — все равно ценить их на вес золота: ведь всех главными ролями обеспечить невозможно.

Вот почему, говорит актриса, с тревогой и болью смотришь иногда на молодых выпускников, пришедших в кино из ВГИКа: видишь в их глазах уже какую-то тоску, неловкость от того, что приходится играть маленькие, эпизодические роли. Не чувствуешь в них радости сопричастности к фильму, к съемке. Не ощущаешь того энтузиазма, счастья профессии, какие, скажем, навсегда запомнились в молодом Всеволоде Санаеве.

Актеру нужен режиссер, продолжает Л. М. Гурченко. Нужен, как хлеб, как воз-

дух! Но подчас мы попадаем к такому режиссеру, которому самому надо делать пробу. Он работает «под Феллини» — полное молчание, тайна. Западочный человек, который задыхается от собственного величия.

Актер — непосредственный интерпретатор идей сценариста и режиссера. Необходимо поднимать престиж актерской профессии. Нам очень



Л. М. Гурченко

недостает настоящего уважения и доверия. Взлететь с подрезанными крыльями невозможно. И как же важно, отмечает актриса, когда встречаешь со стороны режиссера веру в тебя, в твой талант, когда сталкиваешься в лице режиссера с личностью.

В конце своей речи актриса остановилась на работе кинопроката, привела как пример равнодушного отношения к зрительской судьбе фильма историю с демонстрацией картины «Пять вечеров» в городе Новокузнецке, о которой писала газета «Кузнецкий рабочий».

— Советское кинематографическое искусство — самое прогрессивное, самое передовое в мире, — сказал писатель **А. С. Иванов**, — оно борется за социальную справедливость на земле, проповедует благородство человеческих отношений, торжество великих идей Маркса и Ленина. И все-таки нельзя дальше мириться с тем мелкотемьем, которым отмечены многие из выпускаемых на экраны картин. Мелкотемье это сплошь и рядом обусловлено случайностью и необязательностью тех тем, которые выбираются киностудиями.

При составлении тематических планов, при запуске фильмов в производство киностудии должны учитывать важнейшие факторы народ-

ного бытия, состояние нравственной атмосферы общества, видеть причины и глубинную суть тех противоречий, которые переживает, преодолевает в данный момент советское общество в своем поступательном развитии.

Касаясь вопроса воспитания патриотических чувств у советских людей с помощью кино, А. С. Иванов затронул один из его аспектов,



А. С. Иванов

связанный с отображением на экране истории. Он отметил, какую роль в подъеме патриотического настроения народа сыграли исторические и историко-революционные фильмы, созданные в тревожное довоенное и суровое военное время. К сожалению, исторический фильм стал редким гостем нашего экрана, почти нет фильмов, о которых можно говорить более или менее серьезно.

600 лет назад русский народ, выиграв ценой огромных потерь Куликовскую битву, преградил путь врагу, спас народы и города многих европейских стран от уничтожения. Но большого героического фильма о Дмитрии Донском, о беспримерной победе на Куликовском поле до сих пор не существует.

А. С. Иванов обратил внимание на блоки детективных картин, заполняющих кино- и телеэкраны.

Оратор также говорил о практике проката на нашем экране фильмов капиталистических стран, а в заключение поделился своими соображениями о работе писателя в кино.

Председатель Госкино Латвийской ССР О. А. Руднев, отметив интенсивное развитие кинематографа Латвии, который в прошлом году отпраздновал свою тридцатую годовщину,

подчеркнул, что своему быстрому возмужанию, зрелости латвийское кино обязано Коммунистической партии, Советской власти, нашему многонациональному кинематографу. Более 50-ти латышских фильмов получили призы и дипломы на всесоюзных и международных кинофестивалях.

Однако, отдавая дань успехам в работе,



О. А. Руднев

нельзя не видеть многих еще недостатков и просчетов. Что нас волнует? И не только нас, но и кинематографистов, и зрителей других республик. Не так давно на Рижской киностудии произошло непредвиденное обстоятельство. Снимался фильм, часть действия которого происходила на Саяно-Шушенской ГЭС. И вдруг съемочная группа приостановила работу. В чем дело? Оказалось, что картина огромной стройки не имела ничего общего с той, которую представил себе сценарист в тиши кабинета и какой она виделась режиссеру среди павильонных декораций. Сценарий в спешке пришлось переделывать, что, естественно, не могло не сказаться на качестве всей работы. Эта не такая уж редкая история пришла на память, говорит О. А. Руднев, в тот момент, когда я пытался размышлять, почему на наши экраны выходят фильмы незрелые, прямолинейные, мелкотравчатые. Ответов на эти вопросы немало. Мы не всегда принципиальны, когда дело касается ремесленных поделок, а порой и просто халтуры; нас не всегда тревожит, когда голый лозунг заменяет собой полнокровный, идейно и художественно наполненный образ. А ведь снижение эстетического уровня фильмов имеет и

обратную связь — сказывается на эстетическом уровне кинозрителей.

Проблема качества нашей кинопродукции в последнее время столкнулась с одним существенным организационным обстоятельством. Известно, что сейчас в работе киностудий применен новый, полезный, на наш взгляд, порядок: теперь вся работа коллектива, все моральные и материальные стимулы его зависят от того, насколько фильм пользуется успехом у зрителя. Таким образом, удачное «А» сказано. Но тогда, вероятно, надо сказать и «Б». В чем его смысл? Сейчас все кинорежиссеры, вне зависимости от способностей, таланта, занятости, находятся в штатах киностудий. Хочешь не хочешь, рано или поздно, а фильм снимать должен каждый. Вот и появляются серые, невыразительные подделки под искусство. Могут возразить: «В творчестве никто не застрахован от неудачи». Верно, всякое может случиться. Но, простите, ожидать, что воробей ни с того ни с сего вдруг залетит соловьем, мягко выражаясь, тоже не совсем разумно. Тем более что воробей долгие годы выдает себя за соловья и испортил уже не одну песню.

В связи с этим возникает вопрос, а не целесообразней было бы организовать работу режиссеров так же, как работают писатели, композиторы, киносценаристы, наконец, — по договорам, с оплатой за конкретно созданное произведение или за конкретно оказанные услуги? Тогда ответственность за качество каждой ленты повысится сама собой, а приоритет получат те режиссеры, которые будут способны выпускать картины, отвечающие новому порядку оценки киноискусства.

Оратор призвал к более активному, целенаправленному наступлению советского кино на мировом идеологическом фронте. Опираясь на богатый творческий опыт нашего киноискусства, на его прекрасные традиции, мы можем и должны противопоставить потоку грязи, цинизма, секса в фильмах буржуазного Запада чистоту нашей морали, высоту наших идей.

Остановившись на значении работы худож-

ника над современной темой, режиссер **В. И. Трегубович** подчеркнул, что именно на путях глубокой, публицистически острой постановки актуальных и часто еще не решенных проблем киноискусство способно создавать произведения серьезного содержания и достаточно высокого идейно-художественного уровня. Обращение к герою наших дней, к



В. И. Трегубович

острым вопросам современности стало хорошей школой, испытанием профессионального мастерства и гражданской зрелости.

За последние годы в десятках картин «Ленфильма» были затронуты различные проблемы жизни советских людей. Конечно, не все фильмы равноценны, не обошлось без просчетов и ошибок, за которые студию справедливо критиковали. Но основная тенденция в творчестве ленфильмовцев остается неизменной — говорить с экрана о существенных вопросах бытия советского человека, стараясь заглянуть в духовный мир нашего современника.

Сейчас картину о молодых советских ученых ставит режиссер Виталий Мельников, строителям Саяно-Шушенской ГЭС посвятил свой сценарий Валерий Попов, люди Нечерноземья станут героями фильма «Моя деревня», о советских железнодорожниках расскажет фильм Владимира Венгерова, о судьбах молодых рабочих КамАЗа повествует сценарий писателя Юрия Сбитнева, дружбе советских и болгарских рабочих, их совместному труду посвящен фильм Владимира Кунина и Искандера Хамраева.

Идет активный поиск, но идет он нелегко. И одна из серьезных проблем на этом пути

сегодня — это проблема кадров, прежде всего молодой режиссуры.

Было время, когда на студию, почти одновременно, пришел большой отряд молодых режиссеров из ВГИКа, с Высших режиссерских курсов. Это Авербах, Панфилов, Мельников, Константин Ершов, Масленников, Хамраев, Асанова и другие. Они все начинали на нашей студии под непосредственным руководством художников старшего поколения, режиссеров, с которых начинался знаменитый «Ленфильм» довоенных лет: Эрмлера, Козинцева, Хейфица, Иванова. Мастера вывели молодых, как говорится, в люди. Режиссерам нынешнего среднего поколения, которое довольно скоро станет уже старшим, также надо приобщать к лучшим традициям вновь приходящих на студию.

На базе «Мосфильма» создано объединение «Дебют». Это прекрасная и плодотворная инициатива, которая уже дает ощутимые результаты. Но нам важно, чтобы изначальное становление интересующего нас режиссера-дебютанта происходило непосредственно у нас на «Ленфильме». На этом этапе существен не только результат работы дебютанта, но и сам ее процесс, который многое скажет художественному руководителю, сотрудникам студии.

Поэтому вносим такое предложение: в системе объединения «Дебют» нашим кандидатам начинать непосредственно на «Ленфильме» под руководством наших мастеров.

Старейший кинодокументалист, режиссер **А. И. Медведкин** посвятил свое выступление боевой целенаправленности, мобильной силе, мощному революционному заряду советского документального кино. Это настоящее, горячее, безотказное оружие в нашей борьбе с империализмом, сказал он. И здесь мы еще не исчерпали всех его резервов и возможностей. Настало время пустить в ход эти резервы. Когда воют ветры новой холодной войны, когда в мире становится так беспокойно, мы не можем удовлетвориться тем, что сделано до сих пор.

В своем докладе Ф. Т. Ермаш говорил о том, какой размах принимают попытки аме-

риканского империализма использовать кинематограф и средства массовой информации для борьбы с миролюбивыми силами, для похода против коммунизма. Реакционные силы США не стесняются выдумок, клеветы на советский народ, на нашу Родину, на наши планы. Этому идеологическому наступлению, считает А. И. Медведкин, необходимо



А. И. Медведкин

более активно противопоставить нашу контрпрограмму, не упускать тех случаев, тех фактов, которые предоставляют убедительнейший материал для разоблачения военной экспансии, авантюрной политики США. Для показа таких явлений, как мафия, всеобщая коррупция, подкуп высоких должностных лиц, огромный рост преступности и так далее и тому подобное.

На ЦСДФ, отмечает А. И. Медведкин, за последние годы сложился дружный коллектив, который стремится в своих лентах братья за самые острые вопросы современной международной жизни. Это прежде всего Е. Вермишева, Л. Махнач, наконец И. Свешникова, которая недавно закончила ВГИК, но уже проявила себя кинематографистом необычайной партийной чуткости. Но для такой важной работы нас мало. Небольшому коллективу энтузиастов сегодня не справиться со все возрастающим объемом деятельности на этом горячем участке. Необходимо разумно распределить творческие силы для освещения вопросов внутренней жизни и событий на международной арене, которые нуждаются ныне в особо пристальном внимании документального кино.

С. Е. Вагин, начальник Кемеровского областного управления кинофикации, рассказал о тех формах и методах работы по пропаганде советских фильмов, которые используются в области как наиболее эффективные способы организации зрителя. Выступающий подчеркнул, что, конечно же, слабая лента, какие бы усилия прокатчики ни прилагали, не соберет



С. Е. Вагин

нужного количества зрителей, так что главным фактором успеха фильма остается его идейно-художественное качество. С. Е. Вагин также обратил внимание на трудности работы с многосерийными лентами. Об этом говорится уже давно, однако кинофильмы необозримой длины продолжают появляться, игнорируя психологию, интересы зрителей.

В начале своего выступления режиссер **А. А. Тарковский** остановился на техническом оснащении, технологическом уровне киностудии «Мосфильм».

— Я не открою никакой тайны, — заметил А. А. Тарковский, — если скажу, что по технической вине я вынужден был переснимать две тысячи метров полезной пленки. Картина стояла на 200 тысяч с лишним рублей дороже.

Для меня это животрепещущий разговор. Если бы не помощь Госкино СССР и генерального директора «Мосфильма», которые помогли нам сделать фильм в чрезвычайно сложных экономических условиях, картины не было бы, и готовая работа объединения, студии была бы выброшена в корзину.

Мы, создатели картины, говорит А. А. Тарковский, отвечаем за содеянное. Хотелось бы,

чтобы и люди, которым поручено руководить техническими процессами кинопроизводства, тоже бы отвечали за свою работу.

Меня удивляет, — продолжал режиссер, — почему здесь не говорилось о самом важном, на мой взгляд, вопросе. Кино — это великое и высокое искусство, и если бы меня спросили, как я его оцениваю, я поставил



А. А. Тарковский

бы его где-то между музыкой и поэзией, несмотря на то, что эти жанры существуют тысячелетия. Кино прежде всего искусство, и его драматическая ситуация заключается в том, что оно, кроме того, еще и продукция фабричного, заводского производства. Это, пожалуй, единственное из искусств, находящееся в таком сложнейшем, я бы сказал, в каком-то смысле безвыходном положении, так как многие трудности — в производстве, в его организации, в съемках фильма — протекают именно отсюда.

Дело в том, что, определяя кино как искусство, мы вынуждены сразу же стать на уровень тех оценок, которые давным-давно существуют в старых добрых жанрах. Но, к сожалению, часто нашу деятельность в сфере этого высокого искусства мы как раз и не рассматриваем. Вы скажете, что мы заняты важными проблемами. Это так. Но вместе с тем, мне кажется, мы слишком погружены в текучку, увлекаемся производственными проблемами и забываем о том, что призваны создавать шедевры, произведения кинематографического искусства, которые должны остаться в памяти народа на долгие, долгие годы.

Здесь говорилось, что еще недостаточно

ставится фильмов, связанных с темой сельского хозяйства, с проблемами рабочего класса, советской интеллигенции, с рядом других тематических пластов. Но, планируя кинематографическое искусство только по линии прямых связей с какой-то определенной «тематической рубрикой», вряд ли можно рассчитывать на получение высокого качественного результата. Кино, как любое искусство, своей причиной и целью всегда имело человека. Ведь когда мы говорим о нужных и важных для нас картинах, например о «Председателе» — прекрасном фильме Алексея Салтыкова, мы же не думаем, что эта картина формально отражает колхозную тему. Сама мысль о том, что перед нами «узкорубрикационный» фильм, не укладывается в голове. Фильм не вмещается в эту тематику, и не потому, что тематика перестает нас интересовать, а потому, что во главу угла фильма поставлен человек, его сложная судьба.

Я хочу сказать, что, планируя таким образом постановки, втискивая необходимый запуск фильмов в определенную рубрику, мы не достигнем успеха. Мы не можем набрать в портфель нужных хороших сценариев, их не хватает, и для того, чтобы заполнить тематические аспекты плана, мы берем то, что есть под рукой.

Наконец, еще об одном. В течение последних десяти лет я часто и много езжу по Советскому Союзу, показывая свои картины и рассказывая зрителям о них, потому что мне важно понять, как смотрит мои фильмы народ. Зритель чрезвычайно изменился за эти несколько лет, его интересы стали гораздо глубже, требовательность к нам возрастает с каждым годом.

Что касается нас, кинематографистов, то, мне кажется, порой мы совершенно не знаем об этом росте, живем как бы без обратной связи. Нынешний же зритель научился различать не только актеров, режиссеров, он научился искать те проблемы, на которые хотел бы получить ответ, придя в зрительный зал.

Зрители — разные. Если мы хотим видеть какого-то одинакового зрителя, то наши фильмы наверняка обречены на провал, пото-

му что мы не способны создавать картины, которые могут быть восприняты всеми одинаково. Этого и не должно быть. Это означало бы нашу машинообразность, а с другой стороны — отсутствие индивидуальности у нашего зрителя.

Я хочу напомнить о замечательном, известном высказывании, о котором мы забываем, как только начинаем сердиться друг на друга за неудачи в нашей работе. Энгельс сказал, что чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства.

Что это означает? В моем понимании, это значит, что речь идет не об отсутствии тенденциозности — любое художественное произведение тенденциозно, — а о необходимости настолько глубоко «спрятать» идею, авторский замысел, чтобы они приобрели смысл эстетический, в котором, в отличие от любого другого тезиса, преобладает художественный образ. Речь идет о том, что взгляды автора выражаются в комплексе, являются результатом очень серьезных раздумий, переживаний. Следует помнить, что художник мыслит образами, и именно в системе образов способен продемонстрировать свое отношение к жизни.

Кино — сложное, прекрасное искусство. И к нему следует применять не только требования чисто экономического, производственного, промышленного характера, но исходить из природы жанра, из особенностей нашего русского, национального, советского искусства.

Об этом следует подумать хотя бы потому, что мы, мне кажется, за последние годы в чем-то стали терять тот уровень, на который было поднято советское кино в 20-е, 30-е годы. А нам надо не только его сохранять, но и стараться превзойти. Киноискусство, как любое другое искусство, если не станет развиваться, то будет идти назад.

Проблема престижа советской кинематографии — не только на мировой арене, но и в семье соседствующих видов искусства, — мне кажется чрезвычайно важной. Я верю в наше кино, верю в наше искусство и не верю ни в какие кризисы, которые якобы потряса-

ют искусство. По существу, искусство постоянно потрясается, но не кризисами, а развитием. Я надеюсь, что традиции нашего кинематографа, которые берут начало не только от пионеров советского кино, а также от великой русской литературы, поэзии, национальной культуры в целом, эти традиции найдут свое продолжение.



Ф. С. Хитрук

И свое понимание работы в кино я хотел бы связать с восприятием кинематографа не просто как искусства, способного мгновенно откликаться на любое событие на нашей планете или в нашей жизни, но как искусства, рождающего неугасимые шедевры, на которые следует равняться и которые нам все-таки есть смысл планировать.

Проанализировав на примере отдельных картин «Союзмультфильма» те тенденции, которые характерны сегодня для работы советских мультипликаторов, особенно молодого поколения, уверенно заявившего о себе, режиссер **Ф. С. Хитрук** поднял некоторые вопросы, связанные с важными организационными проблемами в мультипликационном кино.

В. Е. Аксенов, режиссер, директор Ленинградской студии научно-популярных фильмов, коснулся вопросов тематического планирования, подчеркнув, что сегодня тематический план производства научных фильмов составляется в какой-то степени стихийно, без необходимого научного прогнозирования. Между тем такой прогноз принес бы несомненные выгоды, ибо новая форма тематического планирования в значительной степени должна быть сведена к системе государственного заказа, она

избавит студии от неизбежного дилетантства, а порой и значительных материальных и идейных потерь, связанных с проникновением мелкотемья.

Однако многое можно уже делать и без такого компетентного прогноза. Скажем, создавать сериалы, в которых бы знания, накопленные человечеством, подавались любозна-



В. Е. Аксенов

тельному зрителю в той строгой системе, которую мы уважительно именуем энциклопедической. Такой опыт на нашей студии уже начат.

Созданы первые фильмы серий «Философия для всех», «Всеобщая история техники», ведется работа над первыми фильмами новых серий — «Юноше, обдумывающему жизнь», «Фантастика 80-х».

— Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» призывает нас уйти от избитых, наезженных дорог пропаганды, искать новые пути, — говорит **В. Е. Аксенов**. — Думается, что здесь надо смело, не боясь риска, идти на эксперименты в области кинематографической формы. Наш художественный совет неизменно поощряет поиски ярких выразительных средств, призванных заинтересовать, увлечь зрителя.

— Из доклада **Ф. Т. Ермаша** и развернувшихся по нему прений видно, что наш кинематограф возвращает уважение и интерес советского зрителя, — сказал режиссер **С. А. Герасимов**. — Если говорить об экономических параметрах, то здесь мы имеем перевыполнение финансового плана на 1979 год и перевы-

полнение плана первого квартала этого года, а в соотношении сборов по иностранным и советским картинам значительно поднялся коэффициент второй цифры — по нашим отечественным лентам. Это показывает, что появились картины, которые и по жанровому признаку, и по уровню художественного мастерства в немалой мере соответствуют тем



С. А. Герасимов

ожиданиям, с какими нынешний зритель идет в кинотеатры. Естественно, наивно желать, чтобы им отвечали все те художественные картины, что мы с вами ежегодно поставляем нашему экрану. Вероятно, и впредь будут фильмы, не удовлетворяющие нашим требованиям. Но тенденция нынче — в пользу кинематографа.

Очевидно, стоит приглядеться к успеху фильма «Москва слезам не верит». Он свидетельствует о том, что есть в картине какие-то секреты, которые нам нужно взять на вооружение. Зрители говорят, что это лента «чувствительная». Значит, в народе назрела потребность испытать в зрительном зале бесхитростные, но волнующие, всем близкие чувства.

И вместе с тем зритель хочет лучше понять сегодняшнее в тех сложных генетических связях, которые строят человеческое общество. Он хочет видеть на экране жизнь окружающего мира, где год от года идет все более обостренная борьба классов.

С. А. Герасимов подчеркивает, что советский народ представляет собой яркое свидетельство единодушия, единогласия в огромном масштабе, где пятнадцать национальных респуб-

лик со множеством народностей способны жить и работать вместе, сообща. Это — свидетельство гигантской победы Советской власти, которая сумела воедино сплотить народы. И не просто сплотить, а сделать ответственными за все происходящее вокруг. «А нам-то что?» — так вопрос для нас не стоит. Нам везде «что» — вот в чем дело.



В. И. Юсов

Наша забота — воспитать в молодом зрители эту меру ответственности. Она есть украшение нашей общественной мысли.

Выступивший в прениях оператор **В. И. Юсов** говорил о тех технических средствах, которые находятся сегодня на службе творческого процесса и которые, увы, далеко не всегда могут обеспечить высокое качество изображения. Сейчас на студии очень большое значение придается производственным показателям. Бесспорно, так и должно быть, но за производственным ажиотажем порой утрачивается первостепенность значения художественного творчества, снижается внимание к творческой работе на съемочной площадке. Некоторые операторы используют только свои профессиональные знания, не выходят на экспериментальный поиск, в результате получаются картины, похожие одна на другую по изобразительному решению.

Слово предоставляется бригадиру бригады коммунистического труда сельских киномехаников Владимирецкого района Ровенской области Украинской ССР **М. А. Тарасюте**.

— Мы глубоко осознаем, сколько усилий творческие работники кинематографа затрачивают на создание хорошего, волнующего

фильма, и стараемся сделать все возможное для того, чтобы высокоинтересные и высокохудожественные отечественные фильмы довести до всего населения. Распространяем по домам приглашения, читаем нашим односельчанам на работе аннотации на эти фильмы, демонстрируем рекламные киноплакаты.

В то же время, говорит М. А. Тарасюта,



М. А. Тарасюта

хотелось бы сказать здесь и о том, что мешает нам улучшать работу. За последний год репертуар значительно постарел. Практически половину репертуарного плана составляют повторные фильмы. Да и новые фильмы, как правило, поступают к нам через год и позже после выпуска их на экран. Второе — это недостаток учебных фильмов сельскохозяйственной тематики. Руководство колхозов и совхозов требует, чтобы мы демонстрировали новые фильмы и для механизаторов, и для животноводов, и для полеводов, а фильмов этих очень мало, и мы вынуждены демонстрировать ленты, которые не содержат для специалистов новой информации. Крайне не хватает и хроникально-документальных лент самой разной тематики.

— Как известно, — начал свое выступление киносценарист В. К. Черных, — положительный герой был во все времена, он существует и будет существовать, потому что без положительного героя и положительного примера не воспитать новое подрастающее поколение, не взрастить в сознании общества те идеалы, которые этому обществу нужны. В положительном герое сосредоточены лучшие черты национального характера.

Советское кино в 30-е годы создало коллективный портрет положительного героя. Я считаю, что это удивительный, уникальный опыт, который мы не всегда по-настоящему ценим и глубоко осмысливаем.

Но меняются времена. Меняется и представление о положительном герое. Сегодня положительный герой стал другим. Я не скажу, что он стал умнее, но он стал образованнее. И стал менее эмоциональным, более правильным и, как ни странно, менее обаятельным.

Попробуем представить такую ситуацию. Если бы в 1935 году мы не смогли снять фильм «Чапаев» и этот сценарий писался сейчас, то как бы шло его обсуждение сегодняшними консультантами по военной истории и редактурой? Первое возражение вызвал бы, конечно, эпизод с картошкой. Сказали бы: как можно тактические задачи решать на картошке? Лучше взять крупномасштабную карту (а Чапаев мог читать карту, он учился, в Красной Армии вообще картографическая служба была поставлена довольно высоко), и хорошо, чтобы в разговоре с Петькой Чапаев привел какие-нибудь высказывания из военной теории, например из Мольке-старшего. Поставленный таким образом фильм был бы не менее правдивый, но он был бы другой, и вряд ли вошел бы в историю советского и мирового искусства, как вошел широко известный «Чапаев». Мы забываем, иногда, что с экрана нужно действовать не только логикой событий, но и эмоциональными факторами, которые можно проверить только на зрителе.

С историческими фильмами вопрос, в общем-то, проще — путем дискуссий автор еще может доказать свою точку зрения. Значительно труднее с фильмами современными. Я работаю на современной тематике, и поэтому особенно остро это ощущаю. В последнее время возросло значение консультантов. Когда в фильме поднимаются сложные, нерешенные проблемы, консультант придает большую достоверность. Но почему-то у нас консультант выступает в роли судьи — быть или не быть фильму. Готовый сценарий идет в то

или иное ведомство, и, по большей части, консультант начинает сразу протестовать: у нас этого нет, не было и быть не может. Тогда начинают объяснять, что кино не копирует жизнь, а создает и показывает некий обобщенный ее образ. Все это понимают, но просят обобщать из какой-нибудь другой отрасли.



В. К. Черных

Думаю, что такое положение является только тормозом в создании полноценных кинопроизведений.

Мы говорим, что положительный герой должен действовать. Но когда в сценарии он активно действует, считается, что такой герой слишком действующий: «Во-первых, он очень умный, а что — остальные дураки? Как-то нужно это немного привести в порядок».

Я написал сценарий «Полет с космонавтом». О человеке, который пытается пробиться в космонавты, проходит через удачи и неудачи, не везде приживается, не все его принимают, считают чудачком, потому что он — максималист, выдвигает высокие требования к себе и спрашивает по большому счету с других. Редактор говорил: «Получается, что в космос мы посылаем тех людей, которым на земле делать нечего?» Я говорю: почему? Если судить только с обывательской точки зрения — какой нормальный человек захочет полететь? Самая опасная профессия, десять лет надо готовиться, чтобы один-два раза слетать в космос... Поясняю: это концентрированная мечта человечества, человек должен уметь летать, чего-то достигать...

В результате — сценарий подрезали, подчистили, все стало намного спокойнее, глаже...

Я думаю, что когда мы так «чистим», выбрасываем какие-то детали, мы обедняем нашего человека на экране.

Заслуга кино — своеобразная разработка производственной тематики. Сейчас, если думать о новом витке производственной темы, нужно говорить о деловом человеке на производстве. При этом деловым человеком должен стать шофер, кассир и т. д. Потому что если не будет работать по-деловому каждый, то жизнь осложнится, станет намного труднее.

Я считаю, что кино должно заниматься всеми теми проблемами, какими занимается наша пропаганда. Нужно, например, говорить о проблеме качества, о том, что это проблема национального престижа, проблема национального достоинства. Если фильмы будут вызывать боль, ярость, мы поможем решать эти вопросы.

На совещании много говорилось о прокате наших фильмов. В частности и таких, как «Вкус хлеба», «Сибириада». Я не говорю, что подобные сериалы нужно делать каждый год, но, конечно, надо продолжать работать в этом направлении. На основании этих фильмов мы можем сделать выводы не только об их достоинствах и недостатках, но и о недостатках проката. А он был организован чрезвычайно плохо, когда четырехсерийный фильм разбивался пополам и зритель смотрел два фильма первые две недели и следующие два — через три недели. Но ведь есть опыт мирового проката, когда зрелище может длиться пять-шесть часов. Есть, наконец, двухзальный кинотеатр, где две серии могут идти в одном зале. Надо искать, экспериментировать и делать какие-то выводы.

В заключение остановлюсь на одной проблеме. Сейчас очень модно говорить об охране окружающей среды, а я хотел бы подумать об охране сценария. Ведь сценарий если не национальное достояние, то хотя бы национальное имущество. Однако сегодня очень многое меняется в сценарии без ведома ав-

торов, иногда себя даже не узнаешь — настолько фильм отходит от сценария.

Председатель Госкино РСФСР А. Г. Филиппов отметил, что в последние годы возросло внимание зрителей к советским фильмам, что свидетельствует об идейной и художественной зрелости нашего кинематографа.

— Ф. Т. Ермаш в своем докладе и другие



А. Г. Филиппов

товарищи высоко оценили фильм «Москва слезам не верит». Присоединяясь к этой оценке, хочу подтвердить ее некоторыми конкретными примерами. Так, например, в Туле билеты в кинотеатрах на этот фильм распространялись за две-три недели. В далеком Якутске, сравнительно небольшом городе, фильм «Москва слезам не верит» идет 45 дней, и очереди в кинотеатрах не уменьшаются. Такой же интерес к фильму в шахтерском городе Прокопьевске Кемеровской области...

Об авторитете нашей многонациональной советской кинематографии свидетельствует и успех фильма Белорусской студии «Черная береза». Обе серии этого фильма просмотрели 33 миллиона человек. Среди этих 33 миллионов 22 миллиона зрителей — из Российской Федерации.

Наряду с решением общих задач, стоящих перед всей нашей советской кинематографией, студии Российской Федерации продолжают разрабатывать темы, связанные с преобразованием Нечерноземья, ускоренным развитием производительных сил Сибири и Дальнего Востока. Вместе с ВЦСПС и Союзом кинематографистов СССР мы провели два всероссийских конкурса фильмов в Ярославле и в

Костроме, посвященных проблемам Нечерноземья. Мы были рады, что в этих конкурсах приняли участие и студии некоторых союзных республик.

Скоро состоится Всероссийский смотр документальных и научных фильмов о Сибири и Дальнем Востоке в Красноярске.

На жизненном материале Урала, Сибири и Дальнего Востока, автономных республик (а их у нас шестнадцать) работает художественная кинематография Свердловской студии. Нам кажется так же, что сегодня весьма актуальна тематика, связанная с историей освоения Сибири и Дальнего Востока.

А. Г. Филиппов рассказал также о тех мерах, которые принимаются, чтобы повысить эффективность использования каждой фильмокопии. Если в 1976 году каждая копия собрала 18 тысяч зрителей, то в 1979 году эта цифра возросла более чем в полтора раза. Каждую копию просмотрело почти 29 тысяч человек. Ведется работа и по продлению экранной жизни копий. Только в прошлом году республиканский фильмокомбинат восстановил 37 тысяч копий фильмов, представляющих наиболее значительный зрительский интерес.

Режиссер Ю. С. Чулюкин говорил о необходимости создать такую атмосферу на студиях и в Союзе кинематографистов, которая располагала бы к дружеской помощи, деловым советам со стороны коллег в процессе создания картины. Особенно нуждается в такой помощи молодежь, начинающие режиссеры. Наши учителя, сказал Ю. С. Чулюкин, внушали нам: каждая удача в кино — это общая радость, каждая неудача — общая неудача. Да, у нас на студиях есть художественные советы, но мы считаем, что они работают плохо, их работу надо решительно улучшать.

Серьезного внимания, говорит Ю. С. Чулюкин, требует так называемое среднее кинематографическое звено. Можно прекрасно подготовить офицера и не научить сержантов — и тогда нет армии. Откуда берутся ассистенты, помощники режиссера? Как правило, они специальной подготовки не имеют. Между тем ассистентов, помощников режиссеров надо учить

на специальных курсах, преподавать им основы важной и тонкой профессии. Может быть, это нужно осуществить на базе «Мосфильма» или Киностудии имени М. Горького, или на базе Института культуры, но решать вопрос подготовки необходимых кинопроизводству кадров надо безотлагательно.

Не менее острый вопрос — состояние трудо-



Ю. С. Чулюкин



Г. Н. Шенгелая

вой дисциплины. Она на студиях падает, имеет место текучесть рабочей силы.

Когда мы приходили на студию, то считали это для себя почетом и радостью. И сейчас молодежь должна ощущать, куда она пришла работать. Молодым нужно рассказать, что такое кинематограф, увлечь их, внушить, что фильм делает не один режиссер — картина рождается в результате общего коллективного труда.

Часть своей речи Ю. С. Чулюкин посвятил историко-революционному фильму, его значению. Среди нашей молодежи и молодежи других стран, сказал, он, особенно популярны картины героико-приключенческого жанра. Ей нужны фильмы темпераментные. Нужны сильные герои, которым хотелось бы подражать. Вспомните, каким успехом пользовались «Смелые люди» и «Застава в горах», «Красные дьяволята». Я тоже, говорит режиссер, сделал картину подобного жанра — «Поговорим, брат». За четыре месяца демонстрации она собрала 24 миллиона зрителей.

Наши идеологические враги, подчеркнул в конце выступления Ю. С. Чулюкин, в своих фильмах быют по самому святому и дорогому для нас, фальсифицируя и извращая ре-

волюционную историю. Как важно противопоставить им целостную, глубокую программу наших историко-революционных лент, которые скажут правду!

— Я выступаю как представитель отряда грузинских кинематографистов, — сказал режиссер Г. Н. Шенгелая, — хотя некоторые вопросы, которые я хочу поставить, характер-

ны не только для грузинского кино, но и для всего советского киноискусства. И мне было приятно услышать в докладе Ф. Т. Ермаша упоминание в активе нашей общей работы о таких грузинских фильмах, как фильм Л. Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам» и как существующий пока еще в материале фильм Р. Чхендзе «Секретарь райкома».

Известно, что одна из насущных проблем — проблема хороших фильмов. В стране сейчас выпускается около полутора десятков фильмов в год, 50—60 из которых — это очень средние и никому не нужные, слабые фильмы. Как сложились дела в этом смысле на студии «Грузия-фильм»? У нас есть ядро ведущих кинорежиссеров, это люди, окончившие Институт кинематографии. Они и создают продукцию, которую мы сегодня называем «грузинское кино». К сожалению, этому ядру не удается наладить ту цикличность работы, которую хотелось бы иметь.

Приведу пример. Н. Михалков снял три фильма подряд. Замечательный пример. Это идеально, чтобы режиссер, закончив один фильм, переходил на следующий. Однако мы пока не можем получить подобного результата.

Начнем с того, что функции нашей сценарной коллегии заключаются в оценке сценария. Но ведь не менее важно найти литературный материал, подобрать его — в соответствии с индивидуальностью режиссера. Этим на студии никто не занимается. Режиссер является организатором всего процесса создания фильма, начиная с поисков сценария вплоть до дверей монтажной. Поэтому цикл растягивается на три — три с половиной года. Вот и возникает некая «черная дыра», в которую кидаются люди, часто не имеющие отношения к режиссуре. В результате мы имеем дело с потерями: возникают средние, серые фильмы.

В Грузинском театральном институте открыт кинофакультет. На факультете преподают ведущие грузинские киномастера — Т. Абуладзе, Э. Шенгелая, Л. Гогоберидзе. Однако, к сожалению, база создана, но нет фильмотеки. Образование студентов начинается с кинематографа 50-х годов. Они не видели фильмов старых мастеров. В их работах ощущается этот пробел в образовании. Необходимо лучше организовать дело, тогда мы получим хороших режиссеров, которых явно не хватает.

Надо сказать и о других условиях, которые не содействуют задаче создания высокохудожественных картин. Это — техническая сторона работы, о ней говорил В. И. Юсов, и такое положение существует повсеместно. Вопрос со съемочной техникой — это серьезный вопрос, в итоге это вопрос качества фильмов.

И наконец — о прокате наших фильмов. Все-таки мы не удовлетворены тем, как доходят грузинские фильмы до зрителя. Дело здесь не только в количестве копий, а в самом подходе к подаче, рекламе фильма. Когда выясняется, что фильм посмотрели пять-шесть миллионов, в то время как по жанру его могло бы посмотреть значительно большее число зрителей, — с таким положением не хочется примириться.

О работе коллективов Одесского завода «Кинап» и Одесского конструкторского бюро кинооборудования рассказал начальник этого КБ В. С. Разумов. Он сообщил о том, что делается сегодня для удовлетворения

нужд киностудий и киносети, остановился на решении проблемы, связанной с ограниченными поставками киноплёнок.

Режиссер В. А. Грамматиков отметил, что Госкино СССР, Союзом кинематографистов немало сделано для развития детского кино, для создания более благоприятных условий производства детских фильмов.



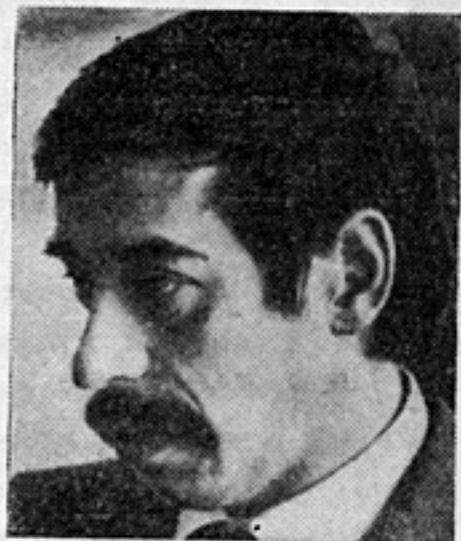
В. С. Разумов

Казалось бы, все хорошо. Все усилия направлены на то, чтобы встречи юных зрителей с любимым искусством были более частыми и интересными. Но вот цифры, которыми оперирует кинопрокат, говорят о другом: в 1977 году, например, выпущено 43 фильма для детей, в 1978 году — 27, в 1979 году — 20... А в 1980 их будет еще меньше, всего 12. Почему в 1977 году на «Мосфильме» и «Ленфильме» было создано по 6 детских картин, а в 1978 — только по 3? Почему в 1977 году на Киностудии имени А. П. Довженко и «Беларусьфильме» вышло по 3 картины, а в 1978 — только по одной?

Быть может, уменьшение количества лент повлекло за собой улучшение их качества? Но тот же кинопрокат говорит об обратном. Если посмотреть картины, выпущенные в 1977 году, то на каждый новый фильм приходилось по 9 миллионов зрителей. А в 1978 году — только по 7 миллионов. В 1977 году на 43 детских фильма приходилось только 9 кинокартин с низкими показателями посещения зрителями, в 1978 году на 27 фильмов — уже 14.

Цифры эти заслуживают специальных размышлений и выводов.

В свое время нужно было бороться за право приключенческого фильма на существование, теперь наши экраны буквально наводнили остросюжетные приключенческие картины с неперменным комплектом драк, схваток, погонь и тому подобное. При этом очень часто мы теряем тот нравственный потенциал приключенческого фильма, который делает его



В. А. Грамматиков

произведением не только развлекательным (а он обязательно должен быть развлекательным), но непременно содержащим в себе некий воспитательный заряд. А ведь зрители таких лент, как правило, младшие подростки, возраст особенно впечатлительный, особенно склонный к подражанию.

Необходимо более чутко подходить к запросам зрителей старшего школьного возраста, которые ждут от кинематографа постановки сложных жизненных проблем.

— В чрезвычайно важном, направляющем партийном документе — Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», — сказал режиссер-оператор **Ф. А. Фартусов**, — особо подчеркнуто, что партия ждет от нас подлинного творчества, а не только добросовестного исполнения служебных обязанностей, что богатое и многообразное содержание жизни советского народа требует поиска новых ярких и разнообразных форм его отображения, насыщенности произведений глубоким содержанием.

Хроникеры нашей Дальневосточной студии ведут летопись великих преобразований на Дальнем Востоке, и прежде всего летопись

строительства БАМа. К удачам последних лет можно отнести полнометражные картины «Подвиг на островах», «Дороги сильных», следует назвать и фильм об освоении областей Дальнего Востока русскими людьми — «Восточный рубеж отечества».

Значительным событием в жизни нашей студии явилось создание фильма о поездке



Ф. А. Фартусов

товарища Л. И. Брежнева по районам Сибири и Дальнего Востока.

Но, отмечая безусловные достижения, нельзя скрыть тот факт, что истинно талантливых, новаторских, ярких публицистических лент становится меньше. И наши беды — общие беды документального кино.

Создание действительно глубокого, убедительного психологического портрета современника часто подменяется привычно смонтированным кинонабором трафаретных, нередко специально организованных эпизодов — герой на производстве, герой в кругу семьи, герой на отдыхе... Из сюжета в сюжет, из фильма в фильм кочуют кадры семейных киноидиллий, в которых люди превращаются в этаких статистов. А как используется могучее средство раскрытия образа — синхронная запись? Формально неинтересный, а порой и просто убогий круг вопросов интервьюера рождает и соответствующий уровень эпизода.

Так что борьба со штампом, с проникновением серости, с равнодушно-ремесленным отношением к делу не снята с повестки дня. Мы должны вести ее со всей решительностью, помня, что партия требует от нас картин талантливых, умных, глубоких, раскрыва-

ющих всю полноту жизни нашего общества, создающих живой образ современника.

О музыке в кино, о недостаточном музыкальном образовании молодой режиссуры, о необходимости продолжить престижные традиции советского музыкального фильма говорил в своем выступлении композитор **Е. Н. Птичкин**.



Е. Н. Птичкин

Прения завершил режиссер, первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР **Л. А. Кулиджанов**.

— Обращаясь к деятельности Союза с точки зрения повестки дня нынешнего совещания, можно сказать, что главным ее направлением является дальнейшее повышение активности творческих работников кино в выполнении задач, поставленных перед советской кинематографией решениями XXV съезда КПСС, Постановлениями ЦК КПСС по идеологическим вопросам, указаниями, содержащимися в выступлениях Леонида Ильича Брежнева, в частности в его непосредственных обращениях к деятелям киноискусства.

Нынешний период, год, в который мы вступили, поставил перед нами особо важные и ответственные задачи в связи с празднованием 110-й годовщины со дня рождения Владимира Ильича Ленина, 35-летием Победы в Великой Отечественной войне, наконец, начавшейся подготовкой к XXVI съезду нашей партии.

Думаю, уместно напомнить, что вскоре после партийного съезда и мы, кинематографисты, соберемся на наш IV съезд, который, соотнося свою работу с партийными решениями, обсудит

деятельность нынешнего правления Союза, наметит пути дальнейшего развития советского киноискусства.

Какие шаги предпринял Союз, руководствуясь Постановлением ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»?

Первым в ряду мероприятий хочется на-



Л. А. Кулиджанов

звать V пленум правления Союза, повестка дня которого была обозначена как «Кино и зритель: проблемы повышения социальной действенности искусства». Нет нужды говорить о неисчерпаемости этой проблематики, о том, что забота о дальнейшем повышении художественного и идеологического потенциала нашего искусства была, есть и будет главной задачей всех звеньев советского кино, каждого кинематографиста. Сегодня, в свете Постановления ЦК КПСС, эта задача приобретает особое значение.

Прежде всего творческую мысль кинематографистов занимает, не может не занимать, вопрос о средствах борьбы за зрителя, о том, что же такое зрительский фильм. Кинематографическая практика показывает, что вопрос этот решается по-разному, иногда диаметрально противоположными способами. Не секрет, что некоторые наши фильмы завоевывают зрителя не на уровне искусства, а более или менее искусным комбинированием кинематографических клише, а иногда и того хуже, путем подыгрывания отсталым вкусам и прямой безвкусице. Ведь это же факт, что десятки миллионов зрителей собрал в кинотеатрах фильм «Женщина, которая поет», экс-

плуатирующий далеко не лучшим образом популярность известной эстрадной певицы и сделанный с серьезными отступлениями от требований эстетического вкуса. Можно было бы назвать и другие примеры, когда успех добывается ценой уступок и компромиссов, когда фильм ласкает слух и взгляд, но не дает ничего существенного ни уму, ни сердцу.

Есть в кинематографической среде и такие товарищи, хотя их немного, которые полагают, что необходимое для живого кинематографического развития постоянное обновление искусства возможно только на уровне элитарности. Это — другая крайность, и она тоже противоречит самой сути и природе кинематографа как искусства и тем более советского кинематографа, призванного быть помощником партии в коммунистическом воспитании миллионов трудящихся, в повышении культуры народа.

Не в порядке поисков некой «золотой середины», а в порядке установления реальных ценностей кинематографического творчества мы не можем сегодня не вспомнить опыт 30-х годов, когда впервые в истории нашего кино лучшие фильмы, наиболее высоко оцененные в профессиональной среде и в печати, становились и самыми зрительскими фильма-

ми. Этот опыт по-своему утерян, но при всей своей уникальности он не остался достоянием истории. В иных формах и кинематографических вариациях он был продолжен уже в военные и послевоенные годы. Да и зачем так далеко уходить в историю! Вспомним некоторые фильмы 60—70-х годов — от «9 дней одного года» и «Твоего современника» до «Великой Отечественной» и «Судьбы». Названные ленты были высоко оценены нами, кинематографистами, отмечены наградами на фестивалях и собирали десятки миллионов зрителей, входили в списки самых зрительских фильмов соответствующего года. А ведь эти фильмы далеки и от элитарности, и от упрощенного, элементарного решения сложной темы.

Необходимо по-настоящему глубоко и всесторонне исследовать, осмыслить идейно-эстетический опыт такого рода фильмов — он принципиально важен для прокладывания путей в будущее.

Интересным и, на наш взгляд, полезным и обнадеживающим было заседание секретариата Союза, посвященное историко-революционной теме в кино. Нет нужды говорить, сколько важно, ответственно и плодотворно обращение советского кино к образам револю-



*В перерыве между
заседаниями.
В. В. Меньшов,
Н. Н. Фатеева, Н. А. Грицюс,
Н. У. Аринбасарова
и Р. И. Ибрагимбеков*

ции. Это не только дань уважения великому прошлому нашего народа, бессмертному подвигу его героев и вождей, это и сегодняшнее утверждение идеалов партии, могущественное средство воспитания нравственности, мужества, революционного патриотизма. Наша дискуссия носила заинтересованный характер и со всей наглядностью показала, как ясно понимают кинематографисты необходимость обращения к историко-революционной теме.

Ф. Т. Ермаш уже говорил о своем докладе о том, что в настоящее время идет работа над несколькими ленинскими фильмами, что в нее уже включились такие мастера, как Юткевич и Габрилович, Бондарчук и Ежов, Карасик, Шатров и Логинов. Нет сомнений в том, что эти всем известные имена — гарантия серьезного подхода к теме, ее подлинно творческого решения. И на недавнем совместном заседании коллегии Госкино и секретариата Союза все мы были единодушны в уверенности, что выполнение плана 1981 года серьезно обогатит советскую кинематографию на этом важнейшем тематическом направлении.

В деятельности нашего Союза еще очень много недостатков, недоделок и нерешенных задач. Нередко бывает, что принимаем неплохие, продуманные решения, но не проявляем необходимой настойчивости, деловитости в их выполнении. Особенно плохо, когда это касается практического выполнения задач по идейному, гражданскому воспитанию кинематографистов. Мы обязаны более целеустремленно и активно заботиться о том, чтобы воспитательная работа всех организаций Союза была по-настоящему глубокой и действенной.

В этой связи мне хотелось бы сказать о том, что в некоторых секциях и комиссиях Союза кинематографистов все еще встречаются факты взаимной амнистии, лукавство выступлений, точно рассчитанных по форме: я тебя сегодня похваляю — ты меня завтра похвалишь. Взаимная требовательность, повышение идейно-эстетических критериев нам нужны во всех звеньях Союза. Прежде всего потому, что вместе с Госкино СССР мы отвечаем перед

партией за состояние советской кинематографии, за ее эффективность в идейном и эстетическом воспитании зрителей.

У нас часто говорят, что Союз должен проявлять больше заботы о кинематографистах. И это так. Мы будем продолжать строительство домов кино, домов творчества, помогать в улучшении жилищных условий и тому подобное.

Но есть еще одна форма заботы о членах Союза кинематографистов, о которой мы не можем не думать. Мы обязаны заботиться о творческой биографии кинематографиста, о том, чтобы способный человек не разменивал себя на мелкие поделки, а тем более на прямую халтуру. Мы обязаны заботиться о том, чтобы каждый одаренный работник кинематографа был совестлив в работе, предъявлял к себе максимум требований, а это невозможно без утверждения в творческих коллективах кинематографистов, в организациях нашего Союза здоровой атмосферы критики и самокритики, без утверждения нравственного отношения к искусству, предполагающего честный разговор о наших с вами просчетах, недоделках и ошибках. К этим вопросам снова и снова обращает наши мысли Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», Постановление, представляющее собой долгосрочную программу нашей деятельности.



«Дом у дороги»
«Ищу соперника»
«Ералаш»
«Жена ушла»

Ю. Тюрин

Мы живем в Прибайкалье

«ДОМ У ДОРОГИ»
Авторы сценария Л. Николаев, В. Трошкин.
Режиссер-оператор В. Трошкин. Композитор
Л. Гедравичус. Текст Л. Николаева. ЦСДФ.
1979.

Мы часто говорим: вне образности нет искусства. Привыкли к такому заключению, сделали эти слова (а они-то в этом без вины виноватые) затертыми.

Однако проблема образности от этого не перестает существовать. Она перманентна. Недавно разговаривал с писателем и сценаристом Анатолием Ивановым. «Возникает любопытный момент, — говорил он. — В спорах о дальнейших путях игрового многосерийного телефильма нередко проскальзывает мысль, что документальность должна лежать в его основе. К этому, мол, обязывает специфика телевидения, фиксирующего действительность такой, какая она есть, ведущего живой репортаж с мест событий и тому подобное. Только это якобы сообщает подлинность произведению, придает ему эмоциональность. Достаточно, дескать, восстановить факт или какое-либо историческое событие, конечно, восстановить талантливо, и зритель будет захвачен кинозрелищем. Я думаю несколько иначе. В документальном кино, безусловно, главное — вол-

нующая сила факта. А в игровом кино эмоция заложена в образе. И только в образе».

Уточним мысль писателя. Образ столь же важен и для кино документального. Поскольку документальный киноэкран не только фиксатор событий, но еще и вид киноискусства.

Документальный кинематограф обязан выполнять информативно-познавательную функцию. В фокусе внимания документалистов — наиболее важные, значительные события жизни страны. Но позволительно ли идентифицировать «познавательную информацию» с понятием «художественность»? Присмотрясь к кинопроцессу, надо согласиться: творческие поиски, попытки новаторства, движение вперед в современном документальном кинематографе все еще робки. Пожалуй, это особенно сказывается на уровне таких жанров, как полнометражный документальный фильм и фильм-портрет.

Кинорассказы об интересных, самобытных людях города и села сделались ведущими в тематических планах практически всех студий страны. Пленка запечатлевает действительно достойных, талантливых и трудолюбивых наших современников. Но как редко уровень искусства соответствует уровню увиденного факта, его значительности, глубине жизненного явления. И как часто судьба и характер человеческие оказываются во много раз любопытнее того, что предлагает нам экран. Стереотип мышления, стереотип формы, например чрезмерное восхваление героя всеми средствами — визуальными и текстовыми, — такое восхваление сделалось чуть ли не расхожим правилом при создании фильмов-портретов.

Тем поучительнее те фильмы, где все строится на иной основе.

Опыт создания эпических документальных картин неоспоримо убеждает и в неосценимости сиюминутных, горячих киносвидетельств, подвижнического труда участников того или иного примечательного события, имеющего вероятность обернуться в позднейшей оценке историческим деянием.

...Седьмой год продолжается широчайший фронт работ на БАМе, где трудовые армии — местные жители и посланцы десятков нацио-

нальностей нашей страны — ведут беспримерную в практике мирового железнодорожного строительства битву за многотысячную стальную магистраль.

Среди пионеров стройки, ставших ветеранами, — кинодокументалисты.

Как известно, вопрос о второй ветке Транссибирской магистрали поднимался некоторыми дальновидными инженерами еще в начале века. Научные обоснования строительства появились в 30-е годы. С 1932 года проводились конкретные изыскания. Но только спустя четыре десятилетия был сделан первый конкретный шаг: так долго учились мы ходить по непролазным таежным чащобам, через осыпи, наледи, мари. Так долго, накапливая опыт исполинскихстроек, накапливая людские резервы, необходимую технику, наконец, колоссальные денежные средства, страна примеривалась к генеральному штурму Восточной Сибири и Дальнего Востока.

За годом — год, за вехой — веха.
За полосой — полоса.
Нелегко путь
Но ветер века —
Он в наши дует паруса.

Представим, каким привычным на исходе столетия станет движение составов по магистрали Амур — Байкал, как буднично, на подходе к обжитым станциям, будут раздаваться в морозном воздухе гудки тепловозов, как из Японии в Западную Европу пойдут десятки тысяч тяжело груженных контейнеров, и это во многом заменит хлопотные морские перевозки. Трудовая доблесть бамовцев обернется преданием, а сама стройка справедливо подпадет под категорию «исторического деяния».

Но сама-то эта доблесть останется запечатленной на киноплёнке!

Очевидно, мы не всегда точно и по достоинству оцениваем труд наших кинопублицистов, фиксирующих реальность скоротечного времени. Между тем сами они, эти неприметные на кинопремьерах люди, могли бы сказать о себе словами поэта:

Мы выражаем
Данный Час России —
И это
употительней всего.

Именно под таким углом зрения рассматри-

ваю я очередную работу режиссера и оператора В. Трошкина — документальную ленту «Дом у дороги».

Это шестой фильм из затеянной автором кинолетописи БАМа.

На сей раз Трошкин и его съемочная группа, оставив позади западные районы трассы, пришли на Бурятский участок будущей магистрали, в рабочий поселок Северобайкальск. По мнению специалистов, здесь наиболее трудные условия для работы строителей: словно в насмешку над людьми забетонированные природой скалистые гольца Байкальского хребта, чудовищные перепады температур — до плюс тридцати летом и минус пятидесяти зимой, — полное бездорожье, комарье да гнус...

С наскока трассу тут не проложишь. Мужество, терпение, искусство рабочих рук требуют в подобных чрезвычайных обстоятельствах многолетнего проявления.

Все начинается с дороги — так говорить общепринято. Тут же, в северном Прибайкалье, другие хлопоты и заботы опередили труд путеукладчиков.

Прежде Дороги вырос Дом.

Гоголь через образ Дома выразил нечто исконно национальное: отправь русского человека хоть на край света, а он скинет рукавицы, возьмет топор да и примется рубить себе избу. Для многих из бамовцев, допустим хоть для москвичей, Байкал и выглядел таким «краем света», но, очутившись здесь (как правило, добровольно, по собственному выбору), они действительно скинули рукавицы и принялись рубить себе дом.

Эта характерная примета самой действительности и подсказала ведущую мысль новой документальной картине — «Дом у дороги»... За этим камерным названием — для рассказа или небольшой повести — скрывается огромной важности проблема устройства на далеко не легкой стройке рабочего человека, вопрос нормального самочувствия труженика. Жизнь в ее непредсказуемости и сложности.

«Ведь дорога — не самоцель, — справедливо, трезво говорят авторы фильма голосом диктора. — И строится она не только для

«Дом у дороги»



того, чтобы по ней ездили и возили грузы. А чтобы вокруг нее селились люди и начиналась новая жизнь».

Целый год съемочная группа находилась бок о бок со своими героями, наблюдала их в работе, делила с ними досуг, обсуждала дела текущие и грядущие. В среднем каждая часть ленты снималась больше двух месяцев. Конечно, даже при таком длительном вживании в атмосферу фильм кое о чем не успевает сказать. Но главное он сказать успевает.

Фильм выполняет изначальную авторскую задачу: убеждает в силе рабочего человека, в разумности людских сердец и рук.

Это фильм хорошо замаскированного конкретными жизненными реалиями пафоса.

Материал осмысливается не на уровне линейного сюжетостроения, когда авторское присутствие делается чем-то второстепенным для существования вещи, а в контексте его образно-комплексного звучания: авторы, старательно уплотняя звукозрительную информацию, обращаются то к приему психологического портрета, то к социологическим или экономическим выкладкам, то к прямому репортажу о событии, то к синхронному интервью. Они меняют выразительные средства кинокамеры,

монтажа и озвучания, не упуская, однако, из вида четко сформулированной еще в прологе задачи.

Она выражена тремя фразами, из них каждая комментирует будущий развернутый кино-рассказ о Бурятском участке трассы: «Все сопротивляется здесь человеку... Непросто провести дорогу. А надо еще рядом поставить дом».

Итак, природа северного Прибайкалья, стальная трасса, люди. И главное экранное время — человеку.

Трошкин выбирает новеллистический принцип конструирования картины. Квартет кино-новелл жестко локализует пространство фильма, годичный наработанный киноматериал отжимается прессом избранной авторской формы. Подобно строительным блокам, новеллы выстраивают единство ленты.

Создается впечатление, что нынешний документальный экран приветил этот конструктивный прием — включать энергию фильма в цепь новелл. Недавно я посмотрел острую, полезную картину свердловских документалистов, снятую по сценарию московского писателя Юрия Черниченко, — «Сеятель твой и хранитель». Принципиальный, заинтересованный

разговор о наделе, о хлебе, о долгосрочном здоровье земли, нашей общей колыбели и кормилице, ведут здесь различные по своим личным свойствам герои. Они и живут-то, и работают в разных краях, независимо друг от друга, только делают родственное дело, выращивают и охраняют урожай. Каждому частному герою, каждой судьбе человеческой, каждой конкретной проблеме авторы уделяют в своем фильме по новелле. Каждая такая новелла имеет собственное заглавие, у каждой своеобразная фактура, своеобразный пейзажный фон. А собранные вместе, стянутые каркасом общей авторской мысли, они образовали единое силовое поле. Заметим, что и авторский текст от новеллы к новелле читает один и тот же актер — Михаил Ульянов. Читает напористо, иной раз язвительно, иной — зло, иной — с неподдельной болью. Диктор тут уполномоченный авторов при общении со зрительным залом. И в том, что новеллы не дробят материал, не распадаются на набор самостоятельных фрагментов, есть и заслуга ведущего. Его слово укрупняет мысль, помогает раскрыть сердце хлебороба.

В литературе последних лет прижился жанр: «повесть в новеллах». И кинематограф пытается на этом же курсе расширить художественные формы отображения жизни.

Начало работы над фильмом «Дом у дороги» совпало с важным событием для строителей Бурятского участка БАМа. Люди поднимали дорогу высоко в горы, на перевал Байкальского хребта. В обход тоннеля, до окончания прокладки которого оставалось минимум три года. Только такой, временный (пусть даже рассчитанный на двойную, тройную тягу), обходной путь обеспечивал бесперебойную доставку всех необходимых материалов на Бурятском участке.

Укладку пути до перевала Даван вела бригада старого знакомого кинолетописцев БАМа Виктора Лакова. Это были последние метры трехсоткилометрового участка, пройденного знаменитой бригадой.

Документалисты зафиксировали прибытие первого поезда на Даван, многолюдье праздника, торжественный митинг. Эти кадры со-

ставили увертюру фильма, вступление в него, энергичное и какое-то монументальное, что ли. Возможно, эти кадры, как раз и станут со временем важной частью бамовской хроники, сохранятся как свидетельство деяний наших современников.

Трошкин — и оператор, и режиссер. Снимая пуск обходного железнодорожного пути, прильнув к глазку камеры как кинохроникер, он видит всю перспективу своего новеллистического фильма. Постановщик дополняет хроникера. Помнит о тех, кого он, автор, выбрал в герои киноновелл. И, пользуясь моментом, укрупняет в праздничной толпе их лица.

Люди эти не позируют: они не замечают присутствия кинообъектива. Они вместе со всеми ждут первого гудка, захвачены всеобщим нетерпением, понятной радостью. Но камере в данном случае не нужны парадные кинопортреты. Да и голос диктора, откровенно буднично-интимно глуховатый, с богатыми модуляциями (голос актера Валентина Гафта), представляет нам, зрителям, героев будущих новелл как-то очень уж запросто, деловито и скромно.

«Валентин Романович Толстоухов. Бригадир проходчиков. Москвич. Метростроевец. Байкальский тоннель — тридцатый на его счету».

«Давыдовы. Людмила и Сергей. На БАМ приехали из Подмоскovie. Недавние выпускники Института культуры».

«Ходаковский Феликс Викентьевич. Строитель железных дорог. Герой Социалистического Труда. Сейчас у него под началом весь Бурятский участок — без малого сорок тысяч человек».

«И наконец, Анатолий Георгиевич Пономарев. Сибиряк. Приехал на северный Байкал за два года до начала бамовской эпопеи. Принял первого, родившегося здесь, маленького бамовца, чем положил начало явлению, известному как БАМ-бэби-БУМ».

Визитные карточки при всем своем лаконизме, обусловленном коротким метражом изображения, достаточно нормативны, успевают создать эскиз социальной биографии героев.

У меня лишь одно маленькое редакторское замечание. Диктор говорит о представляемых:

«Это наши новые друзья и герои». Следует сказать: наши друзья и новые герои, ибо один из них, Ходаковский, был снят камерой летописцев еще в 74-м году, когда он вез в поселок Звездный отряд добровольцев имени XVII съезда ВЛКСМ. Начальник участка — старый друг кинематографистов.

Итак, триада: природа, дорога, человек. Дух захватывает при виде кадров Байкальского хребта. Установленная на борту вертолета, кинокамера словно бы поражена отчужденностью от человека безлюдных, безлесных гольцов, мрачными отвесами скальных пород, неоглядностью возведенной сибирской природой твердыни. Какая мощь открывается нашему взору! Какие источенные ветрами клыки каменных гряд, крапленные снежными пятнами!

А там Байкал, за тою далью, —
В полсутки обогнуть едва ль, —
А за Байкалом —
Забайкалье.

А там еще другая даль,
Что обернется далью новой,
А та, неведомая мне,
Еще с иной, большой, суровой,
Сомкнется и пройдет в окне.

Да, без Твардовского тут не обойтись. Он невольно вспоминается при виде панорамы Байкальского хребта.

По сложности работ, их масштабам прокладку тоннелей здесь, среди дремотных скал, сравнивают только со строительством путепровода под Ла-Маншем.

Новелла «Толстоухов» кажется мне самой значительной в фильме «Дом у дороги». С размахом показана сибирская природа, но и человек, мастер тоннельной проходки, оказался с размахом. Характер хоть и не сибирский, а стойкий, без износа.

Бригада Толстоухова ведет семикилометровый Байкальский тоннель. До момента съемок в фильме мастер успел проработать четыре года, но до завершения проходки ему оставалось прожить в Забайкалье примерно еще столько же. Очень уж тяжело отступают недра земли перед человеком и его испытанными машинами.

Толстоухов — известный специалист на БАМе. Трошкин открыл его для кинозрителей, но читатели-то слышали о нем и его бригаде

гораздо раньше. О комсомольско-молодежной бригаде Толстоухова писали, когда она начала проходку основного ствола тоннеля. В ту пору считали заветной нормой тридцать метров проходки в месяц. Писали, как мастерски, хоть и на пределе волевого и физического напряжения, провел Толстоухов врезку, а ртутный столбик опускался тогда к 46-ти...

Вот штрихи судьбы Толстоухова, не вошедшие в фильм, но известные по очеркам журналистов. После службы в армии Валентин Толстоухов, бывший сельский тракторист, приехал по комсомольской путевке в числе других четырехсот добровольцев строить московское метро. За работу свою был награжден орденом Ленина и «Знак Почета». А после двадцати лет метростроевского стажа принес заявление своему начальнику с просьбой отпустить на БАМ. Так очутился он, вовсе не горячий, неопытный юноша, на Байкале, перевез сюда семью, выстроил дом.

Авторы фильма застают Толстоухова уже в обличье «коренного» сибиряка. С новой землей он сжился, полюбил ее, понял. Прежде всего мы видим бригадира в работе: ради тоннеля, ради наиполнейшего самовыражения труженика он и подался сюда, на тридцатый свой тоннель, к плывунам и подземным рекам. Кинооператор не отстает от проходчиков, он шагает с ними в забое, по колено в мутной, горячей воде, в грязи, вместе с ними он взрывает породу, вгрызается буром в скалу, укрепляет своды. Фильм не набрасывает флера романтики на труд тоннельщиков, тут работа чисто мужская, на пределе сил, тут нужно железное здоровье, железная дисциплина, крепкие нервы. Метод бригадного подряда, в свое время предложенный Толстоуховым, требует от каждого равного участия в проходке, лодыри под землей не покайфуют.

Получают тоннельщики много — до тысячи рублей в месяц, почти все уже купили машины. Но, познакомившись с бригадой поближе, побывав на очередном ее собрании (а они проводятся ежемесячно и неукоснительно), мы убеждаемся, что энтузиазм и горячность людей проистекают не от одной материальной заинтересованности. Требовательность и чест-

ность органически свойственны бригадир. Такой может и должен вести за собой бригаду.

Кинокамера часто задерживает наш взгляд на лице героя новеллы: сухощавое, ни единой жиринки, со светлыми, открытыми, лучистыми глазами. Отнюдь не обойденный вниманием прессы, киножурналистов, Толстоухов свободен от затертых приемов поведения, он, что называется, раскован, ему незачем играть. Его естественность защищена его прочным назначением в жизни. Иногда бригадир некрасноречив (вот синхронно записанные его слова на собрании бригады: «Часик, два, три в сутки нужно нам экономить на операциях, на разных, так сказать, нюансах»). Но эта речь неизменно искренна, а еще — конкретна, деловита. Без краснобайства, без демагогии. За слова он отвечает, как за поступки. В его словах — позиция гражданина, квалифицированного рабочего, семьянина.

Толстоуховский дом — в поселке проходчиков, недалеко от тоннеля. Вместе с мужем и отцом — жена, взрослые сын и дочь. Это на самом деле дом у дороги, не временка. Вот и заботят бывшего москвича буквально все стороны новой его жизни. Как довести проходку ствола до ста метров в месяц? Как уберечь побережье чудесного лазурного Байкала от лишних подъездных путей? Как сохранить нерестилища омуля? Как провести досуг? Он и про осень-то здешнюю говорит как-то песенно, ласково: настолько проникся новыми красками, новыми звуками, впечатлениями. Так что, слушая бригадира, снова вспоминаю поэта:

Где-то есть, под Рязанью, что ли,
Не такие, как здесь, места:
За селом — с васильками поле,
Неба звонкая высота.
Что же, пусть небеса другие
Опускаются надо мной —
Ты и здесь мне мила, Россия,
Край суровый мой, край родной!

«Так что очень интересно вот, вот эти четыре года прошли, как-то вот куда шаг ни ступишь — все новое для тебя». Толстоухов держится перед кинокамерой свободно, лицо веселое. «Ну, а зимой под пятьдесят градусов и очень глубокие снега выпадают, до четырех метров снег».

Полюбился мне этот человек, сблизился с ним я душою — настолько раскрылся он в фильме, покорила честностью своей. Но вопросы, правда, к авторам картины остались. Какого рода? К примеру, как это раньше бригада Толстоухова называлась комсомольско-молодежной? В фильме-то об этом не вспоминают, но я-то, читатель, знаю о том, что бригада была комсомольской, по прежним литературным очеркам. А в эпизоде собрания, снятого авторами синхронно, без «пудры», вижу перед собой людей тридцатилетних, бывалых мужиков. А куда пропал из бригады честолюбивый Томаз Тхелидзе, неукротимый сын председателя зажиточного грузинского колхоза, мечтавший — в подражание отцу — о собственной золотой звездочке героя труда? Или, к примеру, кто этот мудрый, неторопливый человек, что вступает в беседу авторов и бригадира, когда разговор заходит об охране природной среды? В монтажном листе я читаю, что кинокамера снимает председателя колхоза. Но какого, позвольте? Вижу, передо мной местный житель, бурят, Байкал знает как свои пять пальцев. Рассуждает здраво. Так и представьте нам его, рачителя рыбных промыслов, не туриста, человека оседлого, думающего о детях своих и внуках: каково-то будет им на Байкале через несколько лет, когда по его берегам железная дорога пройдет... Вероятно, режиссер и внимания-то должного на него не обратил или посчитал, что слова свои справедливые он пусть скажет, а рекомендовать его зрителям не обязательно. А вот я желал бы с ним, председателем этим, поговорить особо, доверительно, запомнить его хотел бы.

И еще — но уже в масштабах всей ленты. Неравноценные получились новеллы! О Толстоухове и много, и емко, и впечатляюще. Другой же персонаж, врач Пономарев, получился в контексте картины бледнее. Новелла о нем скоротечна, скуповата. Познакомились мы с ним благодаря фильму, но не узнали, какова его душа, где же его-то дом у дороги, как он приноровился к БАМу, а БАМ к нему? Авторы поговорили с ним всего раз, в роддоме, когда усталый, на свой лад счастливый врач Пономарев только что принял роды,

поправил кроватку с очередным подслеповатым, беспомощным, беззащитным бамовцем. Крепкое, обветренное лицо Пономарева влажно, он еще не остыл от работы, еще «на нерве». Спасибо режиссеру и оператору, я вижу перед собой документальный портрет моего современника, а не срепетированный кадр, не фальшивого трудягу после «сеанса» в гримерной. Почему-то всплыли иронические строки Евтушенко-поэта о Евтушенко-актере, когда тот просит: «Капни, девочка-гримерша (Из пипетки две слезы)». Тут ничего от «причесанности», парфюмерии. Тут явь, будничная, торопливая, не парадная.

Однако характер-то человеческий мне хотелось бы узнать побольше, хотелось бы повнимательнее, чем предложил фильм, углубиться в судьбу врача. Хотелось бы, словом, перешагнуть за порог первого знакомства. За профессиональной квалифицированностью хотелось бы разглядеть нравственную себестоимость этого ладного, деловитого сибиряка. Порамышлять вместе с ним о его родовой земле, о будущем трассы, о будущем Байкала.

То есть я хотел бы разгадать его личность.

Или я требую слишком многого от кинолетописцев? И укрупнять характер героя, исследовать его психологию, состав его чувств пригоже иным жанрам кинодокументалистики, скажем, тем, кто работает в жанре кинопортрета?

Трошкин же захватил жизненный материал широко, наряду с человеческими типами и бытом попытался показать стройку в целом, коснуться горячих, наболевших проблем, совместить в одном произведении ряд самостоятельных дисциплин: социологию, систему управления, педагогику, политику, экономику. В таком — трошкинском — срезе действительности образ того или иного персонажа выглядит чуть функциональным, этот образ по преимуществу работает на идею фильма, а не на себя самого, не только и не столько «самовыражается», сколько подкрепляет авторскую мысль об оседлости строителей, их намерении и далее преобразовать, обиходить Сибирь, эти бескрайние пространства, эту заснеженную дику тайгу.

Видимо, только нехватка места, метража не позволила режиссеру сделать новеллу еще о двух своих героях. Отец и шестилетний сын Улитины появляются в прологе и финале картины, но как-то не сами по себе, не ради самих себя, а скорее как пример оседлости, укорененности новых жителей в неласковой пришельцу земле. Они копаются в собственной теплице, разглядывают полотна в поселковой картинной галерее (эстет может при виде этих кадров поморщиться: мол, ну и живопись развешана на стенах галерей, сплошной ликующе-фотографический реализм, и окажется неправ, ибо забудет в своем критиканстве про то, что именно такая картинная галерея на данную минуту, на момент трудной, многолетней стройки согревает людей, объединяет их с большой землей, дарит чувство постоянства, в конце концов, воспевают их же всех — известных и неизвестных — строителей Бурятского участка БАМа). Улитину волею авторов не дано поговорить в фильме о своей профессии, своих товарищах, заботах и тревогах. Он выглядит каким-то отстраненным от нас, не приоткрывает нам свою душу. А значит, познакомившись с ним, мы так его как следует и не узнали. И, следовательно, не полюбили. Следовательно, не запомнили.

А как интересно было бы взглянуть в шестилетнего Улитина, он ведь тут свой, коренной. Какой же видится ему обживаемая земля?

Зато мы хорошо запомнили героя еще одной новеллы — Феликса Ходаковского, старожилу БАМа. Ибо этот человек показан не только со стороны, но изнутри, он интересен и как непосредственный участник великой стройки, и как яркая динамичная личность, как наш современник. Бывают такие неутомимые, открытые люди: у них есть талант общения, они умеют разговаривать с любым собеседником, им в любой компании легко. И нам с ними, откровенными, улыбчивыми, тоже легко и доверительно. Ходаковский, фильм хорошо сумел показать это качество его сердца, живет чужими заботами, чужими интересами искренно, постоянно и как-то очень всерьез. Вот почему он не скрывает тех

или иных нерешенных трудностей на своей стройке, открыто, смело комментирует те или иные проблемы, остро задевает вопросы снабжения, культуры, жилищного строительства. Он же работает не ради себя, ради людей. И волнуется не ради себя, а ради них же. Какое у него приветливое, честное, крепкое лицо, какое увесистое, ладное у него слово, как твердо он стоит на земле. Это его земля, ему ее беречь, обживать. Шесть лет назад Феликс Викентьевич Ходаковский, тогда заместитель начальника управления Ангарскстроя, говорил журналистам: «Чтобы успешно выполнить задание партии, наравне с мощной техникой нужны здесь и боевое товарищество, и взаимная взыскательность, и самоотверженность — качества, которыми всегда отличались воины армии и флота». Вот такие опытные труженики, как Ходаковский, с его богатейшим стажем огромных сибирскихстроек, и построили в кратчайшие сроки поселок Северобайкальск, построили буквально на голом месте. Жили тут лишь рыбаки да охотники, промышляли зверя и рыбу. А вдруг появились пионеры стройки, прибили к стволам сосен таблички с названиями грядущих улиц, дома возводили, да к тому же оберегая тайгу, не нахрапом. Что ж, дети их скажут им спасибо за это, за то, что они землю не уродовали в угоду срокам, сводкам и справкам. Думали о будущем.

И еще — помнили о прошлом. И фильм тоже с благодарностью вспоминает отважных русских первопроходцев, тех, кто пришел в Сибирь, когда, по словам Достоевского, Россия готовилась закрепить свои окраины. Авторы называют имена Петра Бекетова, Курбата Иванова, Ерофея Хабарова. Это им признавался в любви хабаровский поэт Петр Комаров (его стихи я уже вспоминал здесь):

Землепроходцы пришли босые,
Топором прорубая путь.
Не забудь их, моч Россия,
Добрым именем помянуть!

Дом у сибирской дороги возник и подвигом декабристов — на экране мы любимся утонченным, благородным обликом ссыльного Сергея Трубецкого, видим его письменный стол, его остро отточенное гусиное перо. А в памяти моей всплывают еще имена мятежного

протопопа Аввакума, который по пути в ссылку чуть было не утонул в Байкале; первого русского вольнодумца Радищева — тот шесть мучительных лет просидел в Илимском остроге, а теперь об Илеме говорят на собрании рабочие из бригады Толстоухова. Да и мы все хорошо знаем: Усть-Илимская ГЭС дает ток на проходку Байкальского тоннеля...

Вот ведь как выходит, не десятилетия, а три с половиной века назад началась бамовская эпопея. Между прошлым и грядущим ее ярчайшая разница. Фильм, конечно, зная об этом, упорно и умело превращает обычную кинохронику в кинолетопись, рассчитанную на тех, кто будет ее смотреть столетия вперед.

А. Качура

Мужество быть первым

«ИЩУ СОПЕРНИКА»

Автор сценария В. Четкарев. Режиссер Н. Боронин. Оператор Э. Шинкаренко. «Ленхроника», 1979.

Для советского документального экрана производственная тема — главенствующая. Ее можно назвать духовной традицией нашего кино. Ведь суть нашей жизни — мирное созидание. Поэтому постоянное и пристальное внимание советских документалистов к производству более чем закономерно. Иначе и быть не могло. Поток документальных производственных лент был и, надо думать, останется полноводным, бурным. Но многообразны целевые установки подобных картин. Документальные фильмы производственной тематики то информируют нас о сложных и интенсивных революционных процессах в сфере современного производства, то служат средством

«Ищу соперника»



распространения передового производственного опыта, то являются важным вкладом в кинолетопись наших пятилеток.

Думается, в ряду этих лент новый фильм ленинградских документалистов «Ищу соперника» займет достойное место. Режиссер Н. Боронин, сценарист В. Четкарев и оператор Э. Шинкаренко построили его как остропроблемное социологическое исследование, как размышление о судьбах социалистического соревнования сегодня, о его нравственном потенциале. Они попытались средствами документального кинематографа воспеть в рабочем человеке ту «строящую и бунтующую силу», которая постоянно развивает, обогащает формы этого соревнования и утверждает беспредельность духовных и физических возможностей передовиков свободного созидания, правофланговых десятой пятилетки. И здесь важно то, что пафос фильма, его высокая публицистичность достигаются авторами нетрадиционными, можно сказать, неожиданными средствами.

Авторы не стремятся подменить жизненный материал, легший в основу картины, своим отношением к нему, действительность предстает перед зрителями такой, как она есть. Это не

значит, что они отказываются от права высказать свою точку зрения на исследуемую фильмом ситуацию, только делают они это очень сдержанно, ненавязчиво. Действительность и авторская оценка сливаются в фильме в сложный художественный «контрапункт». В итоге зритель может критически, вполне объективно оценить и исследуемую авторами реальность, и авторское отношение к ней, и в результате — свободно определить свою собственную точку зрения. Действительность живет на экране как бы сама по себе, а отношение авторов к материалу звучит внятно, но как-то негромко, не как единственно возможное, а скорее как подсказка, ненавязчивый совет зрителю, в каком направлении плодотворней строить собственную оценку. Так рождается некое третье звучание, третий голос — голос зрительского восприятия.

Все это делает картину, особенности ее сюжетосложения любопытными для рассмотрения того конкретного материала, что лег в ее основу, а с другой стороны — заставляет задуматься над ней как над явлением современного документального киноискусства.

Во вступительных кадрах фильма мы видим обращенное к нам лицо человека в рабочем

комбинезоне: характерные, запоминающиеся черты, спокойная сосредоточенность прямого твердого взгляда. «Начнем?» — спрашивает он нас и, подкинув теннисный шарик, ударяет по нему ракеткой. Камера отъезжает, и мы оказываемся партнерами этого человека по настольному теннису. От нас шарик возвращается к нему с вопросом — голос из-за кадра спрашивает: «Ваше имя?» И, отбивая шарик, играющий отвечает: «Богомоллов Геннадий Александрович». И снова шарик возвращается к нему с вопросом закадрового голоса: «Профессия?» — «Токарь». Шарик снова отбит. В таком же быстром темпе, синхронно с ритмичными мельканиями шарика, происходит следующий диалог между Г. А. Богомолловым и его невидимым собеседником, персонифицирующим в себе и авторов фильма, и нас, зрителей:

— Ваша дневная выработка?

— Триста процентов.

— Зарплата?

— Семьсот рублей.

Так мы знакомимся с токарем Ленполиграфмаша Г. А. Богомолловым, так мы узнаем, что главная его мечта — найти соперника, того, чьи производственные показатели были бы соизмеримы с его, богомолловскими, результатами. Ведь пока во всей стране соперника Г. А. Богомоллову еще не нашлось! Это тут же интересно выражается в точной и на редкость выразительной метафоре: в следующем кадре мы видим, что человек в комбинезоне играет в теннис сам с собой, по ту сторону теннисного стола никого нет, он просто придвинут вплотную к стене.

Эта сцена длится лишь несколько секунд и представляет собой авторскую метафору всего фильма, поражающую своей точностью, многозначностью и динамикой. Ее открытая инсценированность несколько не смущает, более того — несет на себе важную смысловую нагрузку.

Кстати сказать, режиссерской манере Н. Боронина не свойственно делать фильм «на одном приеме». В его картинах мы всегда видим многообразие средств документального киноисследования: в них и интервью, и ре-

портажная съемка, и кинонаблюдение, и открыто инсценированные моменты. Балерина, танцующая при свете юпитеров на пустынной набережной Невы, — так настраивает режиссер зрителей на лирический лад; пожарники, моющие ночью из брандспойтов дивные скульптуры Ленинграда, — так режиссер творит ночную феерию, в буквальном смысле оживляя скульптуру, делая движение воображаемое движением реальным. В ряду этих находок, их немало было и в предыдущих работах Н. Боронина, метафора, открывающая фильм «Ищу соперника», особенно удачна. Введение реального человека, чей портрет взялись создать авторы, в искусственную ситуацию — игру в теннис при параллельном интервьюировании из-за кадра — делает участие Г. А. Богомоллова в фильме соавторским, драматически предельно активизированным. Становится ясно, что Г. А. Богомоллов не просто знает о присутствии камеры, не просто позволяет себя снимать, но и полностью разделяет оценку себя авторами фильма как человека, результаты труда которого не может превзойти на сегодняшний день никто в стране. Он сознательно соучаствует в размышлении авторов о трудной диалектике «сдвига сознания», который необходим людям, чтобы рекорд Богомоллова стал нормой.

Название фильма — «Ищу соперника» — означает не только главную мечту Г. А. Богомоллова. Оно говорит также и о том, что авторы попытались экранизировать сам процесс поиска Г. А. Богомолловым соперника и даже предпринять совместный поиск. Поэтому-то сразу после вводной метафоры мы оказываемся на перекуре среди рабочих, товарищей Г. А. Богомоллова, к каждому из которых корреспондент обращается примерно с одинаковым вопросом: «Почему вы не можете работать с такой же производительностью, как Богомоллов?» Ответы слышатся самые разные: в феномене Богомоллова некоторые готовы поставить под сомнение все — и сами результаты, и мотивы трудового героизма, в которых иные видят... рвачество; слышатся и более трезвые голоса, принадлежащие явным сторонникам Геннадия Александровича — эти

люди хотя и не совсем понимают, как ему такое удастся, но всячески поддерживают стремление Богомолова быть всегда впереди, отдают должное его творческой неуемности.

Не правда ли, слово «поддерживают» звучит здесь по меньшей мере странно? О какой поддержке или неприятии может идти речь, когда яснее ясного, что опыт Богомолова надо безоговорочно изучать, пропагандировать и множить?! Ведь задача создания новой организации труда, задача качественного скачка в совершенствовании нашего производства, а следовательно — в темпах коммунистического строительства, «не может быть решена героизмом отдельного порыва, а требует самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и будничной работы»¹. Все это так, и все же в разговорах рабочих о Богомолове нет-нет да и послышится нотка подозрительности, недоверия. Одни говорят, что Богомолов поставлен на производстве в исключительно благоприятные условия и что ему специально помогает партийное руководство и администрация предприятия. Другие — что сомневаются не в поразительно высоких показателях Богомолова (против очевидного, как говорится, не попрешь), а в самом Богомолове. Сомневаются в чистоте моральной подоплеки его высоких достижений. Действительно ли интересы производства для него главное?! Действительно ли высокая самодисциплина, желание отдать как можно больше являются неотъемлемыми чертами его натуры, его внутренней потребностью?! А может быть, за всем этим стоит голый материальный интерес, элементарное тщеславие, погоня за популярностью?!

Заметим, что, как очевидно по экрану, не всегда и людьми, подобные вопросы задающими, движет бескорыстная нравственность. Некоторых толкает на такое отношение к Богомолову зависть, раздраженность тем, что он не такой, как все, что ему «больше всех надо». Да и сами авторы фильма не чужаются этих вопросов, но ставят их прямо, как исследователи истины, не боясь из ложно по-

нятой деликатности обидеть Богомолова подобными подозрениями. Что ж, и правильно, что не боятся! Богомолова этим не обидишь — уже само то, что он отчасти является соавтором фильма, способно убедительно опровергнуть все эти подозрения и домыслы по отношению к нему. Он признает правомерность постановки подобных вопросов, ясно понимая, что его ударный труд не только является источником почета и славы, не только заставляет тех, кто рядом, работать лучше, но предъявляет особо повышенные требования и к его человеческим качествам: он же должен и быть для других нравственным примером. Кому нужен бездуховный крохобор, использующий свой талант для превращения нашей системы производства в дойную корову материального благополучия и громкой славы?! Нет, цель Богомолова не взять как можно больше, а как можно больше отдать!

Однако авторы фильма не спешат с этим выводом. Они строят свое исследование как доказательство от противного. Не случайно уже вводная метафора двойственна по своему смыслу. Она не только демонстрирует отсутствие у Богомолова достойного соперника. Повторю: эта сцена является метафорой всего фильма, кодом к его интонации — то, что Богомолов сознательно участвует в инсценировке и тем самым как бы «подыгрывает» авторам фильма, то, что он, как бы играючи, сообщает поразительные цифры, — все это дает основание зрителям засомневаться: а нет ли здесь позерства, не лицедействует ли Богомолов? Нет ли здесь определенного хвастовства своей недосыгаемостью, способного дискредитировать и сами его баснословные трудовые достижения?

Конечно, в «подыгрывании» Богомолова авторам фильма можно усмотреть и прямо противоположное: озорство щедрого таланта, веселость и удаль широкой души, но данная в прямом монтажном стыке сцена перекура толкает нас к прямо противоположному выводу, возвращает нас к нашим сомнениям в Богомолове: ведь самого Богомолова вводная метафора фильма представила нам весьма двусмысленно и больше он на экране пока не

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., изд. 4-е, т. 29, стр. 390.

появлялся, а рабочие, столь противоречиво отзывающиеся о нем, — вот они, перед нами, такие близкие и понятные в своих сомнениях. Конечно же, они пока вызывают у нас больше доверия, чем Богомоллов, мелькнувший на экране каким-то полуабстрактным знаком. На это же «работает» и сдержанность в оценках, ненавязчивость дикторского комментария, вообще — кажущийся нейтралитет авторской позиции в целом.

Авторы не спешат раскрыть перед нами «производственные секреты» передовика, ввести нас в его «творческую лабораторию», показать его за станком, дома — как это принято в фильмах такого рода, — во время отдыха, на рыбалке, в кругу семьи или рассказать о его наставнической деятельности среди подопечных из ГПТУ. Всему этому придет черед позже. Начало фильма выстроено так, что вызывает недоверие к, казалось бы, очевидному. Однако постепенно авторская интонация меняется.

Вот собрание в парткоме предприятия. Цель — изучение и распространение богомолловского опыта среди рабочих Ленполиграфмаша. Все присутствующие — передовики. Каждый выполняет норму минимум на сто один процент с десятинами. Снова мы слышим слова о том, что Богомоллову «больше всех надо», что он поставлен в особо благоприятные условия, что он имеет возможность сам себе выбирать выгодную работу, связанную с совершенно определенными операциями и т. д. Впрочем, многие тут же оговариваются, что будь они поставлены в такие же условия, они все равно не смогли бы работать с богомолловскими результатами. Вот встает товарищ Богомоллов, работающий с ним рядом, «через стенку». Он обстоятельно объясняет, что у Богомоллова «просто в натуре быть первым», что работа для него — главное в жизни. Казалось бы, наконец все ясно. Но тут же, чуть замаявшись, рабочий добавляет: «И все же черт его знает, как у него это получается! Может быть, он что-то прячет...» Как тут не улыбнуться!

Недоверие людей и, в частности, наше, зрительское недоверие к очевидному теперь уже

вызывает иронию. Это авторская ирония. Пожалуй, в тот момент, когда мы невольно улыбаемся над словами соседа Богомоллова по рабочему месту, нам становится до конца ясно, что ирония эта обращена прежде всего к нам, к определенной инертности, косности нашего сознания, мешающей нам понять, что воспринимаемое нами как норма завтрашнего дня стало для Богомоллова нормой сегодняшней и что он просто не может иначе. Не является ли наша подозрительность той самой боязнью нового, той самой нехваткой мужества, о которых Л. И. Брежнев в своем выступлении на Пленуме ЦК КПСС 27 ноября 1978 года сказал: «Практика передовых коллективов и отдельных новаторов — это фактически переворот в формах и методах работы, в технологии, в организации управления. Здесь нужны настойчивость, самоотверженность, если хотите — мужество. Здесь порой приходится чуть ли не заново переучиваться самому и требовать этого от других. Кто пугается, страшится нового, тот тормозит развитие»².

Так по ходу фильма полностью «снимается» кажущаяся искусственность и претенциозность его первых кадров, где человек с теннисной ракеткой играючи сообщает нам поразительные цифры. Построение производственного очерка как киноисследования с детективным привкусом играет на зрителя. Сюжет фильма «Ищу соперника» выстроен так, что, спровоцировав нас на ошибочное восприятие, он тем сильнее обнаруживает истину, приводит нас к объективной оценке происходящего на экране.

Отметим еще раз, что Геннадий Александрович Богомоллов, конечно же, знает о разговорах, которые ведутся вокруг него и из-за него. Однако он продолжает творить свой каждодневный производственный подвиг, оставаясь вне этих споров и над ними. Ударный, никем не превзойденный по своим результатам труд — вот его ответ на все эти разговорчики, сомнения, подозрения. Хотите посмотреть, как я работаю? Пожалуйста. У него нет

² Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. «Политическая литература», 1979, т. 7, стр. 540.

ни от кого секретов, он всегда готов ответить на любые вопросы товарищей. Постоянное совершенствование технологии своего труда, абсолютная экономичность и целесообразность движений у станка, ни минуты простоя, неустанные поиски резервов рабочего времени — все это и дает те удивительные результаты, которые так поражают его товарищей по труду.

Не менее важные и неоценимые результаты дает уже сам факт существования Г. А. Богомолова — этот вывод звучит не как отдельная тема, но как итог всего фильма в целом. И тут снова уместно вспомнить слова Л. И. Брежнева, сказанные им 25 апреля 1978 года на XVIII съезде ВЛКСМ. Одной из основных задач в борьбе за эффективность и качество Л. И. Брежнев выдвинул тогда задачу «создать в трудовых коллективах такую морально-психологическую атмосферу, при которой каждый будет считать своим естественным долгом — и иметь возможность — работать максимально продуктивно, с наибольшей отдачей; такую атмосферу, при которой положение лодырей, прогульщиков, бракоделов, расхитителей общественного имущества станет действительно нетерпимым»³.

А ведь именно деятельность таких, как Богомол, эту атмосферу и порождает.

Десятая пятилетка закончилась для Геннадия Александровича в феврале 1978 года: два года ему хватило на выполнение пятилетнего задания. Он упорно работает, воспитывает молодежь и — продолжает искать соперника. Верит, что такой соперник появится. Ведь вдвоем, соревнуясь между собой, легче идти по пути дальнейшего совершенствования своего труда, добиваться еще более высоких результатов. Вдвоем легче определить и точку отсчета и уровень дальнейшего роста. Пока же такого соперника нет, Богомол соревнуется сам с собой, и его достижения — это и есть та самая точка отсчета и для него и для всех окружающих. Богомолковский поиск, богомолковская самодисциплина, богомолковская

энергия — вот на что ориентируются те, кто трудится рядом с ним.

На упомянутом выше собрании передовиков Ленполиграфмаша секретарь партийной организации сказал: «У нас есть Богомол, и мы должны пожать на этой ниве все, что можно». Человека сравнили с нивой!? Что же, в этом сравнении заложена большая правда. Образ щедрой самоотдачи, изобилия, полновзвучия жизни встает за сравнением. И этот же образ порождается и фильмом «Ищу соперника» — интересной и во многом поучительной работой ленинградских документалистов.

Инна Левшина

Смех — наставник

«ЕРАЛАШ»

Детский юмористический киножурнал. Главный редактор А. Хмелик. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

Как правило, взрослые ни детской жизни, ни проблем детских не знают. Все сюжеты, которые авторы предлагают «Ералашу», легко делятся на четыре «проблемных зоны». Ну, конечно, в подавляющем количестве пишется юмористическая кинодраматургия на почве сбора металлолома (или макулатуры). Затем — как бабушка (или дедушка) делают за Петю домашние задания. Как на уроке вместо того, чтобы слушать учителя, сражаются в морской бой (или в крестики-нолики). И как некоторые мальчики (или девочки) не уступают место пожилому человеку в автобусе (или троллейбусе).

Александр Григорьевич Хмелик как главный редактор «Ералаша», обладая правом запрета, полностью использовал это право на означенных только что сюжетах. Он их за-

³ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. т. 7, стр. 285.

претил. Все, что хотите, — кроме этого. Желающие написать 1,5—2-минутную сценку для детского юмористического киножурнала могут сделать это на пространстве в полстраницы. Вас будут любить в редакции киножурнала, ваш сюжет снимут в течение 1—2-х (максимум — 4-х) дней. В течение месяца смонтируют, стонируют, сложат под шапкой очередного номера (скоро их будет тридцать!). И ребята станут смеяться и пересказывать друг другу понравившуюся им забавную историю. И, быть может, через какое-то время ваши дети или дети ваших друзей принесут из школы новую порцию анекдотов, и в одном из них вы узнаете «народно» обработанный, очищенный от подробностей сюжет «Ералаша»... Всего полстраницы текста — и вы останетесь в фольклоре нескольких школьных поколений! Но «Ералаш» не заваливают сюжетами. Писать для него трудно.

Даже самые лучшие тексты на полстраницы, о которых мечтает редакция группы, никогда не снимаются так, как написаны, — обязательно переделываются в работе. Половина вроде бы прекрасно задуманного не получается: редактор и режиссер, профессионально грамотные люди, не всегда могут догадаться, как снять написанное на бумаге.

Существуя шестой год, «Ералаш» помещается в одной комнате Киностудии имени М. Горького, где кроме А. Г. Хмелика «прописаны» директор Б. Ю. Грачевский и редактор Н. В. Колосова. Здесь же над очередными сюжетами работают режиссеры. Здесь же приходится с детьми репетировать. Здесь же лежат папки с сюжетами. Более перспективными и менее перспективными. Если вы имеете вкус к малой комедийной форме, зайдите, полистайте папку — вдруг придет в голову нечто ералашепригодное! Ну, к примеру, лежал в папке сюжет о том, как мальчик, собираясь лепить снежную бабу, так долго одевался, что баба успела растаять... Теперь проследим движение этой драматургической ситуации.

— В тексте про снежную бабу была мысль, — утверждает И. Магитон, взявшийся за этот сюжет. — Только его надо было весь

пересочинить для экрана. Мы начали снимать историю не о том, как мальчишка просто медленно одевается, а о том, как он постоянно отвлекается на другие, более интересные дела: шахматную партию, игру на ксилофоне. Кроме того, наш мальчишка не знает, где лежат его вещи — а они лежат в самых неожиданных местах! Таким образом, на наш взгляд, должна нарастать гротесковость и первоначальная мысль должна повернуться другой стороной. Это уже рассказ не о колуше, а о растяпе — человеке предельно неорганизованном. Наконец, когда наш герой в полной экипировке выходит во двор, там стоит... жаркое лето. «Иди к нам», — зовут его ребята, запыхавшиеся от игры. «Сейчас, только переоденусь», — отвечает растяпа.

При этом максимальный метраж таких историй — 60 метров (100 метров — это ЧП), предпочтительнее — метров 40... Может, сгоряча кто-то подумает, что чем короче — тем легче. Он крупно ошибется. Легче, когда длиннее.

В группе «Ералаша» открыты двери для всех режиссеров студии. Однако заходят далеко не все. А вот, к примеру, И. Магитон, о котором мы только что вспоминали, зашел сам. Он любит малую форму, любит юмор, любит детей. Кроме того, он профессионально точно владеет малым метражом, так как давно и постоянно работает для «Фитиля»: скоро у него серебряная свадьба с этим киноизданием — вот-вот сравняется 25 «фитильных» сюжетов в его биографии. «За это время и шкаф научился бы чувству ритма в малой форме», — шутит И. Магитон.

А вот П. Любимова А. Хмелик просто подловил как-то в коридоре. Только что отснял полнометражный фильм, был в простое. «А я знал Павла, как веселого человека» — объяснил мне свою коридорную засаду А. Хмелик.

Время от времени снимает для «Ералаша» такой активно и успешно работающий режиссер студии, как В. Дорман. И жалеет, что так редко удается это делать. «Лав стори», сделанная им несколько лет назад, представляет особое русло лирико-комедийного направления в журнале. К слову сказать, этот

режиссер считает сам факт существования «Ералаша» в творческой структуре Киностудии имени М. Горького одним из ее принципиальных завоеваний за последние годы.

Итак, работая шестой год, четыре положенных ежегодно номера группа дает за 5—6 месяцев. Полгода журнал шагает на месте. Во время этого марша понемногу теряются сценаристы, режиссеры, увядают традиции. Однако, несмотря ни на что, этот первый в нашем кинематографе детский юмористический киножурнал продолжает существовать. Значит — жизнеспособен. Более того, он еще ни в какой мере не исчерпал себя творчески, может быть, отчасти потому, что достаточно свободен и разнообразен в своих законах. Даже известный «Кабачок «13 стульев» ограничен стенами кабачка, набором масок-персонажей. «Фитиль» организует действие своих сюжетов вокруг хозяйственного или морально-этического прорыва в нашем обществе, нацеливается на реальное лицо, на подлинный жизненный персонаж... Пожалуй, по тематическому и жанровому разнообразию «Ералаш» ближе всего к шестнадцатой странице «Литературной газеты», где юмористическому, сатирическому анализу подвергаются любые темы и направления нашей каждодневной жизни.

Естественно, что первый вопрос к группе — как журнал справляется с ориентацией на детскую аудиторию. Ведь по поводу детского восприятия существуют самые разнообразные и противоречивые взгляды у взрослых. Одни считают, что ребенок — необыкновенно тонкий и чуткий зритель. Другие с этим категорически не согласны: доброжелательный и снисходительный — безусловно, но далеко не тонкий.

Представляя на суд своих зрителей один за одним вот уже 23-й номер киножурнала, А. Хмелик неоднократно убеждался, что добиться отклика юной публики нетрудно. Для этого не обязательно так уж ломать голову, как это принято в работе над журналом. На примере детского восприятия становится очевидной правота Миханла Ильича Ромма, сказавшего как-то, что кино — искусство глубокое...



«Ералаш»

Еще в своей писательской работе Хмелик не раз поражался именно нетребовательности детей, их элементарному чувству смешного. Тому самому чувству, на которое столетиями ориентировались цирковые клоуны. Подзатыльник, кульбит, шишка, фонтаны слез из глаз...

Этот уровень смехового искусства прекрасно знает и понимает писатель В. Носов. Наряду с тонкими сложными репризами и ситуациями он всегда использует что-то прозрачно цирковое: один мальчик обсуждает с другим автомобиль, говорит «кузов», второй не дослышал, переспрашивает, какое «пузо»... — восторг читателей обеспечен.

В бытность свою в «Пионерской правде» А. Хмелик был поражен присланными на конкурс «смешными» историями. Наимассовая и нантипичнейшая: «Мы пошли купаться

(или в лес, или на спортплощадку...), такой-то залез на дерево, а ветка обломилась...»

Таким образом, казалось бы, что трудного, рассмешить юного зрителя и почивать на лаврах. Однако в «Ералаше» считают, что нельзя эксплуатировать этот «физиологический», доступный всем возрастам юной аудитории уровень комического — и только. В «Ералаше» считают, что призваны не просто увеселять и развлекать ребят, но — воспитывать их. Воспитывать смехом. Причем не только с помощью подспудно назидательного содержания историй, но прививая детям тонкость и многомерность самого понятия комического.

— Когда работаем над очередным выпуском, — говорит А. Хмелик, — я всегда думаю о том, чтобы он стал интересным прежде всего для моих товарищей по профессии.

А как быть с возрастным адресом? Ведь журнал в основном рассчитан на ребят начиная с 11—13 лет и дальше практически без возрастных ограничений.

Конечно, в группе существует не до конца сформулированное стремление к некой общепонятности. Не забывают о потребности контакта со зрителем от 7 до 70. Однако мне кажется, что задача эта до конца не осуществимая.

Для того чтобы зрительный зал стонал от смеха, когда на экране в плоти и в яви материализуется сентенция нахального лодыря: «картошку пусть Пушкин чистит», нужно, чтобы зритель по меньшей мере имел представление об образе Пушкина. Младшим школьникам, видимо, сюжет этот не по плечу. Лицезрение Александра Сергеевича, который засучивает рукава фрака и располагается с Николаем Васильевичем Гоголем за дружеской беседой и чисткой картошки на кухне нашего малолетнего нахала, производит впечатление только на подготовленного зрителя. А когда в кадре появляется Лев Николаевич Толстой, мастеровито наступивший босой ногой на пылесос, — ликование не знает границ (сюжет «Чудное мгновение», сценарий и постановка В. Аленикова)!

История же о том, как мальчишка с ажиотажом пересказывал приятелю фильм про кладбище и череп «бедного Юрика», — «выст-

реливает» лишь тогда, когда при виде афиши «Гамлета» в финальном кадре зритель способен наложить содержание, смысл и гуманистическую ценность шекспировской трагедии на пересказ ее героем (сюжет «Интересное кино, или Бедный Юрик», сценарий В. Аленикова, постановка И. Магитона).

Вряд ли «Ералаш» будет прав, если во имя общепонятности станет отказываться от подобных сюжетов, требующих подготовки: начитанности, наслышанности, определенного возрастного и общекультурного кругозора. Однако в общении с юной публикой есть некий поворот, который постоянно приводит группу «Ералаша» к самоограничениям. Речь идет о вечной проблеме «дурного примера для подражания». Граница между дозволенным и недозволенным здесь настолько тонка, что порой определяется только интуицией.

Вот, например, такой сюжет: вызванная в школу пожарная команда устанавливает лестницу к окну, из которого валит дым, и матерый верзила пожарник попадает в туалет, где... курят школьники, отчего пожарник теряет сознание, задохнувшись дымом юных курильщиков. Посмотрев эту историю, будут ли подростки еще больше курить? Редактура посчитала, что на увеличении армии курящих мальчиков этот сюжет не отразится. Его сняли и выпустили на экран.

А вот другую историю так и не решились сделать. Представьте, как к многоквартирному дому подкатывает счастливый обладатель новенького автомобиля. Не без педагогической хитрости он просит предводителя дворовой компании Вовика последить, чтобы машина была в порядке. Утром выглядывает в окно — на новеньком лаке старательно выцарапано: «Эту машину никому не трогать. Вовик»...

Но как же все-таки группа измеряет эффект зрительской реакции на свою будущую работу?

Первые этапы деятельности в какой-то степени понятны всем. Сначала долго ищут сюжет, просматривают его с точки зрения идеи, комического, педагогичности, опасности дурного примера и т. д. Затем — долго ищут режиссера. Нужно, чтобы он отвечал достаточ-

но разнообразным требованиям: имел чувство юмора и короткого метража, был профессионалом высокого класса, при этом находился в простом, умел мгновенно и точно найти ребенка на роль (здесь некогда привыкать друг к другу, непопадание маленького актера в образ своего героя нельзя ничем компенсировать — ни мастерством партнера, ни проходами, ни затратами времени на «воздух» и «атмосферу»). Следующий этап — передумывание и перестраивание сюжета для экрана — ведь не просто комическая история рассказывается, но снимается микрокинокомедия! После того как все придумали заново, начинают съемку. На этом этапе важно, чтобы найденные первоклассные режиссеры с большим чувством юмора и малой формы не впадали бы в амбицию, потому что снимать приходится — Христа ради — в чужих декорациях, брать то, что дают. Иногда — по второму и третьему разу передумывать сюжет, приравнивая его к организационно-техническим возможностям «Ералаша». Но когда, наконец, все эти этапы благополучно пройдены, номер сложен, принят руководством студии и Госкино, выпущен, встречается с детьми — чем можно измерить успех пройденного пути?

— Смехом, — отвечают в «Ералаше».

— Только смехом?

— Только.

Если много и хорошо смеются, значит, все получилось, как надо. Конечно, за годы работы накопился опыт предварительного представления о ценности будущего сюжета. Например, известно, что очень хорошо идут словесные репризы и неожиданный, ярко комический действенный финал.

А как-то даже удалось сделать своего рода эталонный сюжет, по которому в «Ералаше» теперь меряют достоинства каждой новой киноистории. Это — «Еще раз к вопросу о тимуровской работе». Создал «эталон» молодой режиссер (он же автор текста) В. Алеников. Ценность сюжета в том, что смех в нем — постоянный: словесная реприза подтверждается пластической, одновременно работают изобразительный и музыкальный ряды. Зрителю даются секундные передышки, ровно столько

чтобы набрать воздуха в легкие и по достоинству оценить новый комический поворот.

Кроме искомой точности в расстановке смеховых акцентов, В. Алеников выполнил еще один закон «Ералаша»: герои комически-абсурдной формы нового тимуровского движения обаятельны. В юмористическом киножурнале для детей уверены, что ребенок на экране, даже совершая неразумные и педагогически неодобряемые поступки, должен быть в общем-то симпатичным. Мне показали два сюжета — смешные, кинематографически остроумные, которые прошли проверку смехом (мы намеренно не говорим о необходимости актуальной проблемной мысли, содержащейся в каждой истории, просто это само собой разумеется и не стоит обсуждения, так как без нравственно значимого содержания сценарная заготовка изначально не предлагается режиссерам для рассмотрения). Речь идет о сюжетах Р. Хуснутдиновой «Урок английского» (снятом М. Осепьяном) и «Трагедия Вовы Крякина» Л. Корсуновского (снятом Г. Васильевым). Так вот, как мне показалось, Хмелик был даже несколько раздосадован, что эти сюжеты хорошо проходят по критерию смеха на аудитории самых разных возрастов — «все же ребят мы здесь, к сожалению, взяли очень необаятельных...»

Таким образом, в «Ералаше» существуют более сложные критерии оценки успеха собственной работы, чем старый цирковой способ проверки смехом. Кроме того, еще нужно, чтобы с точки зрения кинематографического мастерства сюжет был одобрен друзьями и болельщиками журнала, взрослыми профессионалами, чтобы на сегодняшний день в деле развития советского комедийного экрана «Ералаш» был работником, а не нахлебником, был равноправным участником. Плюс к этому необходимо, чтобы были соблюдены некоторые неписанные законы собственно ералашевского этикета. Здесь и обаятельность героя-ребенка, и профессиональная точность в совпадении задуманного эффекта с воспринятым. В биографии «Ералаша» есть один интересный пример — сюжет «Загадочное женское сердце» (автор и режиссер В. Алеников).

Мальчишка лет десяти хочет эффектно представиться понравившейся ему девочке. Он договаривается с товарищами об инсценировке нападения, где себе герой отводит роль победителя «хулиганов» и защитника девочки. Отрепетированы удары левой и правой, от которых «хулиганы» рассыпаются веером в разные стороны. «Как зовут тебя?» — должна спросить пораженная героиня. «Вова», — отрекомендуется герой.

Все происходит по плану, кроме того, что девочка приходит в ужас от «звероподобной» мощи героя, участливо подымает одного из поверженных «хулиганов» и у него, а не у героя спрашивает имя... По инерции растерянный «хулиган» отвечает: «Вова»... Далее следует смешной уход героини под руку с незаинтересованным в таком повороте «хулиганом», на него накладывается сентенция о непознаваемости женского сердца. Однако это уже для взрослого. Дети принимают за финал растерянное самозванство — «Вова»...

Хотим мы или не хотим, но проблема возрастного восприятия все же существует. В случае с сюжетом «Загадочное женское сердце» сработало просто несовпадение взрослого и детского восприятия драматургического хода. А вот в другом случае, как мне кажется, авторы, напротив, до конца рассчитали реакцию зрительного зала, но стали жертвой детского стремления к «хеппи энду». А ведь этому стремлению не всегда стоит потакать. Границы здесь так же тонки, как и в случае с «дурным примером», нащупываются художественно-педагогической интуицией.

Новелла «Я с тобой, Вася!» (автор и режиссер И. Магитон) превосходно отвечает всем требованиям «Ералаша». Это маленькая лирико-ироническая комедия о бесребренности юного альтруиста, о бескорыстии мужской дружбы и человеческой привязанности. Преданный своему старшему другу, мастеру бега на длинные дистанции, спортивный болельщик, маленький юркий парнишка на протяжении всей дистанции бежит локоть к локтю с предметом своего обожания. Оберегает, воодушевляет, информирует... С необыкновенной легкостью обойдя любимого мастера на

финише, он, ликуя, принимает его, победителя кросса, в свои объятия... Ах, тут бы и остановиться! Но авторы заканчивают сюжет триумфальным пьедесталом почета, где на плечах победившего сидит торжествующий маленький болельщик.

— Зачем же вы так? — спрашиваю у Хмелика, у Магитона. — Герой-то не за признание старался — он «за так», за друга болел!

— Не хотелось мальчонку обижать, пусть уж разделит лавры с победителем. Уж так он обаятелен и бескорыстен — зрители могут обидеться, если он ни при чем останется...

Попросила назвать мне какой-нибудь номер журнала, который сами работники детского юмористического фронта считают целиком удачным. И по поставленным проблемам, и по смеховому качеству каждого сюжета, и по тому, в какой внутренней драматургии сложились все странички журнала воедино, и по одобрению коллег, и по обаянию героев, и, конечно, по зрительской реакции.

Выполнить эту просьбу оказалось непросто. В каждом номере есть более и менее удавшиеся сюжеты, любимые юной публикой и взрослыми ценителями комедийного мастерства. Ну если уж так нужен отдельный номер целиком — посмотрите, к примеру, «Ералаш» № 6. «На Государственную премию составляли», — шутит директор группы Б. Грачевский.

Итак, десятиминутное зрелище из четырех новелл: документальное психологически-юмористическое наблюдение; сатирический анекдот; комическая эксцентриада; лирико-юмористическое размышление. Это, конечно, вольное определение жанрового состава номера, не претендующее на объективную точность. Так видит и воспринимает шестой выпуск «Ералаша» пишущий эти строки взрослый зритель.

Открывается журнал документально снятой историей «1-й «А» говорит о скромности» (автор и режиссер Т. Шахвердиев).

Документальность в «Ералаше» специфична. Отлична от документальности «Фитиля», где резко сатирическая оценка реального человека, повинного в «подведомственном» «Фитилю» безответственном и халатном голово-

тяпстве, — самая верная и желаемая публикой оценка. Заслуживающие осмеяния нравственные представления ребенка или какие-то его проступки принадлежат растущему и формирующемуся человеку. Его нельзя «заклеить» на экране: детский журнал не может себе позволить общественного суда над реально существующим ребенком. Ведь он каждый день меняется, и, чтобы помочь ему развиваться в нужном нам направлении, мы должны смеяться не над ним, а — вместе с ним! Поэтому разница между фитильными и ералашными художественными позициями в пространстве анализа и размышления здесь существенна. Смотреть с точки зрения зрительного зала, быть с ним заодно — против героев «Фитиля»; или быть заодно и воедино и со зрительным залом, и с незадачливыми героями «Ералаша».

Вот так — вместе с первоклашками и юными и взрослыми зрителями, сидящими по другую сторону экрана, — идет разговор, например, о скромности. На экране десяток микропортретов, десяток ребячьих суждений и точек зрения в ответ на вопрос режиссера, каким должен быть скромный человек.

Этот сюжет снят Т. Шахвердиевым, пришедшим в игровое кино из документалистики. Его реальные персонажи, размышляющие на наших глазах и вместе с нами, вступают в прямой контакт со зрителем. Наступательный азарт детей, вовлеченных в коллективный разговор, — необычайно заразителен. А задача автора-юмориста при этом — с одной стороны, столкнуть разные точки зрения, нащупать их парадоксальную конфликтность; с другой — памятуя, что реальные герои здесь дети, не исподтишка ловить их на противоречивости позиций, а помогать в ходе разговора прежде всего им самим, этим малолетним собеседникам, замечать юмористический эффект собственной скоропалительности, стремления выделиться, ловко подладиться под известное взрослое ожидание... В итоге — никто конкретно не обижен, никто не выставлен глупым или нечестным. Однако за свое попугайство все разом получили дружеский щелчок по носу. Сами все поняли, сами в ду-

ше признали справедливость юмористической реакции на свои слова, сами посмеялись над собой вместе со зрителем.

Маленький анекдот «Мандарин» (сценарий О. Григорьева, режиссер Л. Мирский). В нем есть редкое достоинство собственно кинематографического произведения. Несмотря на то, что в основе словесная реприза, рассказывать словами этот сюжет весьма невыигрышно. Здесь все надо видеть: лица Толстого и Тонкого мальчиков, сумеречный зимний подоконник в конце опустевшего школьного коридора, на котором восседает Толстый и ест мандарин. Как он ест — как смачно хватает мерно жующими пухлыми губами янтарные дольки! Как смотрит на это чревоугодие переминающийся рядом Тонкий — недоуменно, обиженно, провожая взглядом каждую исчезающую порцию! Пока не произнесено ни слова, но уже все ясно: Толстый — не только редкостно обжористый, но и жадный, плохо воспитанный. Именно к такому же выводу приходит и Тонкий, решая деликатно (в соответствии со своей душевно-физической структурой) сообщить это Толстому: «Если бы у меня была мандаринка, я бы с тобой обязательно поделился». Толстый, прикончив к этому моменту свой запас, отвечает с глубоким вздохом и искренней печалью: «Как жаль, что у тебя нет мандарина...»

Не стану утверждать, что юный зритель сразу поймет смысл перевертыша, произошедшего в финале анекдота, что сразу уловит лежащую на поверхности репризную неожиданность. Однако хочется думать, что сама мысль, мгновенное скачкообразное ее развитие отложится где-то в сознании. Всем хорошо известное явление ребячьей жадности с помощью одной фразы взорвалось и оборотилось явлением глобальным — себялюбием.

Кинематограф для взрослых потратил немало усилий, чтобы постичь нравственно-психологический смысл, заложенный в этот минутный киноанекдот. Благодаря публицистике и искусству на повестке общественного мнения сегодня стоит такое странное явление, как безмятежный эгоцентризм, та жизненная позиция человека, когда вселенная по типу

старой Птоломеевой системы вращается вокруг него самого. И вот такой вселенский эгоцентризм, которому посвящены серьезные художественные произведения, предстал перед нами в секундном перевертыше ералашного анекдота «Мандарин».

«Ура! Ура!» называется следующий сюжет (сценарий Б. Рябикина, режиссер Л. Мирский), который может послужить примером нелегкого положения А. Хмелика, отвечающего перед кинематографической общественностью за тот «ералаш», который устраивает вверенный ему киножурнал, порой нарушая и опрокидывая привычные представления.

Сколько существуют фильмы о школьной жизни, столько дискутируется проблема облика педагога на экране. Как можно и как нельзя показывать учителя. Что подрывает его авторитет, а что упрочивает. И все, кто когда-либо участвовал в подобных дискуссиях (или хотя бы присутствовал на них), знают, насколько трудно убедить людей педагогической профессии, что автор любого произведения на материале школьной жизни никогда не ставит своей целью дискредитировать учителя, сидящего в зрительном зале. Речь всегда идет о некоем комплексе человеческих и профессиональных качеств, в котором что-то требует изменения, соотнесения с новыми требованиями общественной жизни.

А теперь представьте себе экран, на котором учителя, собравшиеся в учительской, начинают прыгать по столам, тузить друг друга и производить прочие безобразия, точно такие же, какие производят их школьники при известии, что «ботаничка заболела!». Ведь каждому нормальному человеку очевидно: педагоги вести так себя не могут, не должны и никогда не станут. И что могут подумать дети при виде такого зверинца за закрытыми дверями учительской... «Но ведь это — эксцентрика», — исчерпывающе объясняют авторы свою художественную позицию в ответ на недоумение взрослой общественности. «Эксцентрика — это превосходно, — заключает очередная «дегустирующая» номер взрослая аудитория зрителей, — но зачем же так оглуплять нашего учителя?..»

Конечно, я сгустила краски (по законам комедийной гиперболизации), чтобы суть от этого стала еще более четкой (по тем же самым законам). Как подчас трудно взрослым договориться между собой о педагогичности изображенной на экране ситуации.

Сюжет «Ура! Ура!» остался в шестом выпуске, а некоторые другие истории, также заподозренные в «дискредитации» взрослых и тем более — учителей, киноредакция недавно «продала» как спецвыпуск для родителей. Конечно, этот родительский журнал прекрасно смотрят и дети, но «дегустирующей общественности» так спокойнее. Надо сказать, что многолетний опыт прибавляет творческому коллективу журнала элементарной житейской изобретательности.

Этот третий якобы антиучительский сюжет шестого «Ералаша» построен на очень ясном для детского восприятия приеме прямого переноса некоей жизненной ситуации в обстоятельства, для нее реально невозможные.

Бедлам, привычно возникающий в классе, когда «училка имя-рек заболела», полностью повторен в учительской при известии, что «заболел ученик имя-рек». Причем повторен максимально тавтологично: учителя бросают портфели в воздух и обнимаются, прыгают, кто-то сидит на ком-то верхом, на фоне общей свалки учитель танцует с учительницей... Апофеоз — когда один учитель, завалив другого в узкое пространство между стульями и столом, точно так же, как минутой раньше ученик в классе, шарахает своего коллегу портфелем по голове. Все это зрелище комически парадоксальное. И, конечно же, оно, нисколько не посягая на авторитет нашего славного учительства, по законам комической эксцентриады показывает ребятам со стороны доведенную до абсурда бытующую в их жизни манеру поведения и самопроявления. Басня наоборот.

Не думаю, что, посмотрев «Ералаш» № 6, ребята навсегда перестанут ходить на голове при аналогичных ситуациях в их школьной жизни. Конечно, не перестанут. Однако воспитание смехом — процесс весьма сложный, результат которого не сразу и не впрямую виден глазу. К сожалению, мы не обладаем точ-

ным инструментарием, чтобы измерить воздействие такого смехового воспитания. Всем известно, что воспитание смехом развивает в личности способность видеть себя со стороны. Со смешной стороны. Смешное — это всегда нечто не совпадающее с логическим ходом вещей. И вот когда в следующий раз энергичный юный зритель вскочит на парту или замахнется портфелем от переизбытка необузданной энергии, он может хоть краешком своего внутреннего глаза увидеть себя со стороны и увидеть себя смешным. Видеть же себя критичным, «снижающим» взглядом — одна из необходимых констант в становлении нравственно здоровой личности.

И, наконец, последний сюжет шестого выпуска «Я вижу мир, или Картинки с выставки» (автор и режиссер Т. Шахвердиев) — это детские рисунки с закадровым комментарием ребенка-художника. Сам прием известен по превосходному фильму — «Сказки Пушкина». Однако данное — на минуту времени — лирико-юмористическое размышление о сложном и огромном мире ребенка ставит перед собой свои задачи, несет в себе свое собственное звучание. Рядом с эксцентрикой «Ура! Ура!», сатиричностью «Мандарина» сюжет «Картинки с выставки» берет на себя интонацию умиротворения, доброй улыбки. Чем-то он перекликается с известным одночастевым фильмом Г. Франка «Старше на десять минут». В этом снятом латышскими кинодокументалистами фильме мы в течение десяти минут, не слыша ни слова, наблюдаем за малышом, переживающим события детского спектакля. Глубине и силе чувств, испытываемых трехлетним героем, можно только поражаться: ужас, счастье, испуг, освобождение, сострадание... Знаем ли мы о всех тех душевных богатствах, которыми располагает сегодняшний ребенок из старшей ясельной группы? Вряд ли.

К такому же здоровому умилению приводит взрослых зрителей сюжет Т. Шахвердиева, указывая нам на нашу подчас невнимательную, поверхностную оценку нравственного мира маленького человека. Мне показалось, что сюжет этот обаятелен и содержателен

прежде всего для взрослых. Однако в группе «Ералаша» свидетельствуют, что дети воспринимают «Картинки с выставки» с не меньшим, чем взрослые, удовлетворением.

С готовностью представила здесь читателю «Ералаш» № 6, и не только потому, что на сегодняшний день этот выпуск есть выразительный многожанровый пример комедийного детского экрана, но еще и потому, что на материале сюжетов, входящих в состав номера, можно проследить творческие проблемы, стоящие перед коллективом журнала. Соотношение сатиры и юмора в комедийном повествовании о детях, педагогичность — непедagogичность изображаемой ситуации, место документального наблюдения в детском кино-юморе, возрастная общедоступность ералашного экрана и т. д. и т. д.

Вместе с тем одну проблему, стоящую перед детским киножурналом, по драматургической традиции, в нем принятой, мы оставили для неожиданного финала. Так сказать, юмористический перевертыш, рассчитанный на хохот в конце сюжета.

Все эти пять километров (в среднем 250 метров юмора без шапки и титров на выпуск) актуального воспитательного комедийного зрелища со своим зрителем почти... не встречаются! Не доходит «Ералаш» до своей широкой, любимой (и любящей его) детско-подростковой аудитории.

Выходит журнал четыре раза в год («Фитиль» — двенадцать раз!), тираж — минимальный. Приучить к себе ребят постоянным контактом с ними практически невозможно.

Были надежды на телевидение. Как-то еще в бытность О. Ефремова ведущим «Кинопанорамы» обратился А. Хмелик к коллегам за помощью. Нуждаемся, мол, в пропаганде, в упрочении связей с аудиторией. Взяли номер, долго «дегустировали». Предупредили, что весь выпуск не покажут, выберут какой-то сюжет. Сидела группа перед телевизором, все в новых рубашках и при галстуках. «А вот появился в нашем кино «Ералаш», — рассказывал О. Ефремов. И на экране появлялась смешная мультипликационная заставка, звучала песня: «Мальчишки и девчонки, а также

их родители, веселые истории увидеть не хотите ли...» И на этом — дело кончилось. Одну только шапку к выпуску и показала «Кинопанорама»...

Так вот и живут энтузиасты детского юмора с надеждой на лучшие времена. Может, выходить будут на экран хотя бы шесть раз в год, может — тираж прибавят, может, телевидение выкроит в своих программах для них место. Может, уговорят начальство на выпуск «Большого «Ералаша», придумают постоянного сквозного героя, какого-нибудь обаятельного незадачливого верзилу (малыш на постоянного не потянет — расти все время будет!), и, пожалуйста — «Большой «Ералаш» на час двадцать на широком экране, очереди в предварительную кассу, у входа спрашивают лишний билетик... Глядишь, Маврикьевну вместе с Хазановым переиграют!.. Делать шестой год юмористические зрелища и быть при этом пессимистами — было бы и смешно, и грешно...

О. Ковалов

Папа с мамой снова в ссоре...

«ЖЕНА УШЛА»

Сценарий В. Аристов. Постановка Д. Асановой. Оператор Ю. Воронцов. Художник В. Светозаров. Композитор В. Васильков. Звукооператор Э. Ванунц. «Ленфильм», 1979.

Над одинокой скамьей под грустный романс Окуджавы медленно, как бы желая продлить элегический настрой этого кадра, парят осенние листья. Фильм называется «Жена ушла», и титры его идут на фоне пустынного уголка городского сквера, словно увиденного кем-то, задумчиво отодвинувшим в этот пасмурный день чуть колышущуюся оконную занавеску.

Уже следующий кадр нарочитой прозрачностью контрастирует с расслабляющим лиризмом заставки: ностальгический романс сменяется натужливым гудением лифта, в котором поднимается Саша Ключев, герой фильма. Долгий крупный план его лица: Саша вдруг поднимает глаза и с некоторым вызовом смотрит в зрительный зал, словно изучает нас — мы же за это время успеваем подробно разглядеть его. У Саши заострившиеся черты лица, складки у сжатых губ, в глазах — тяжелая скопившаяся усталость.

Саша хлопнет дверью лифта, камера вместе с героем войдет в квартиру, где безучастного Сашу встретит торопливый отчет жены Веры о семейных неурядицах («У Вити портфель украли»), перемежаемый столь же торопливым выяснением отношений («Саша, ты меня любишь?»). Саша досадливо морщится, и камера тоже словно досадливо, с нескрываемой неприязнью скользит вдоль стен «среднетиповой» ленинградской квартиры.

Семейный ужин сопровождается то ненадолго затихающей, то вновь вспыхивающей перебранкой — в выяснение вопросов, чай пить или кофе, волейбол смотреть по телевизору или обожаемый сынишкой Витей «потрясный детектив», вкладывается непомерно много ожесточения. Чувствуется, что перебранка здесь стала почти ритуалом. Наконец Саша, шокируя всплескивающую руками Веру, протягивает к носу любителя детективов кукиш и победно устраивается в кресле, чтобы «поболеть» у отвоеванного телеэкрана. Начинается матч, и Вера, стоящая в дверях с мотками шерсти — кажется, что только эти тонкие нити пряжи, тянущиеся к креслу, и соединяют сейчас мужа и жену, — поджидает очередную паузу в скороговорке телекомментатора, чтобы успеть втиснуть в нее свои соображения о новой «интересной работе», предложенной ей «шефом». Но робкие Верины слова тут же заглушаются ревом стадиона и энергичными Сашиними восклицаниями, явно вызванными неблагоприятным для «нашей» команды ходом матча. Муж, жена говорят синхронно, заглушая друг друга. Они говорят, не слушая друг друга, не принимая в расчет сказанное дру-

гим, говорят, давая выход накопившейся в них какой-то раздраженной жажде общения. Но, не найдя встречного отклика, участия, эта оставшаяся неутоленной жажда изматывает, обессиливает всех. Обычная квартира превращается для этой семьи в комфортабельный ад с телевизором и подгоревшими котлетами.

Атмосфера разобщенности впечатляюще и точно передана здесь неустойчивой, покачивающейся, как бы раздраженной камерой, нервным монтажом, какими-то «разваливающимися» мизансценами, то и дело разводящими героев в стороны. Вера, как всегда пытающаяся поговорить о чем-то серьезном, ноющий сынишка, а также любимая команда, «продувающая» матч, допекли-таки Сашу — он раздраженно выключает телевизор и идет спать, а наутро обнаруживает рядом с собой несмятые холодные простыни: жена ушла.

Этот эпизод призван характеризовать семью Ключевых как социально типичную — недаром в титрах главные герои безымянны: Саша обозначен как МУЖ, Вера — как ЖЕНА, маленький Витя — как СЫН. Что же разобщило, ожесточило эту СЕМЬЮ?

Подруга Веры говорит о Ключевых: «Самая лучшая семья из всех моих знакомых». Друг Саши поднимает тост за «микроклимат» этой семьи: «Вас тянет друг к другу магнитом». Очевидно, первые эпизоды фильма являются отправной точкой для того, чтобы последующим социально точным художественным анализом семьи Ключевых опровергнуть поверхностно-благостное мнение о ней как о семье «нормальной», благополучной, едва ли не образцовой. Очевидно, последующие ретроспекции, сцены, рисующие Сашу на работе, в кругу друзей, должны рассказать нам, что он за человек и почему же все-таки от него ушла жена.

Все та же подруга Веры Таня называет его «хорошим мужиком»: «Такие мужья на дороге не валяются». Довольны Сашей и на работе, в стройтресте; управляющий аттестует его так: «лучший прораб треста», «толковый работник, инициативный». Однако к таким то житейски-панибратским, то служебно-официальным языковым клише фильм относится кри-

тически, стремясь выявить в личности то, что не охватывается словесным стереотипом.

Вот во время банкета Саша поднимает тост за поименно перечисленных «наших руководителей», вызывая понимающую приятельскую реплику: «Быть тебе управляющим, быть».

Вот Саша деловито «сватает» друга за общую знакомую: «Посмотри, какая девка. Отец — начальник, место получишь, квартиру».

Зарплата для Саши — важная составная при оценке личности. Жене он бросает раздраженное: «Ну кто ты такая? Библиотекарша на сто рублей с дурацкими идеями!..»

К разным таким «идеям» Саша относится пренебрежительно. Когда Вера говорит ему о своей любви, он роняет: «Это все-таки из Чехова». Чехов помянут все и тогда, когда у Веры подгорают котлеты: Саша противопоставляет его сочинениям поварскую книгу как более полезную в домашнем хозяйстве.

Образ Саши полемичен по отношению к тем «непроизводственным» произведениям последних лет, где восхищение перед деловитостью героя отодвигает на второй план его нравственные качества. У «делового человека» Саши оказываются узкий кругозор и хватка потребителя, потребителя не только в материальном, но и в духовном: даже жену, даже друзей он «потребляет», не более того. Однако от природы он достаточно тонок, и, видимо, ему знакомо чувство неудовлетворенности жизнью, замкнутой в кругу прагматических забот. В том, как демонстративно он убеждает других — Веру, друзей, сослуживцев, — что живет превосходно, потому что живет «как все», видно, что убедить в этом он пытается прежде всего себя самого, и, проявив минутную слабость, он пошлет нам из кабины лифта взгляд, в бессильном вызове которого будет содержаться безмолвная исповедь. Уход жены выводит Сашу из автоматизма повседневного существования, и вместе с сознанием постыдной тривальности этого несчастья он все острее ощущает, что с уходом Веры от него ушло что-то большее, чем некоторый недостаток комфорта. Что именно ушло из его жизни — Саша определить не может, и его

обида, озлобленность, недоумение бессильно изливаются в обывательском возмущении: чего же ей, собственно, не хватало?

Вера — подмеченный нашим киноискусством последнего времени тип странной женщины, чья странная в глазах окружающих душевная импульсивность, приводящая к бытовым катастрофам, есть форма болезненного отталкивания от пошлости. Упоминания о Чехове в фильме — не просто обозначение научных интересов филолога Веры, но и сигнал ее душевного родства с теми чеховскими героинями, которые не принимали пошлость, упакованную в любую, самую «прогрессивную» и «передовую» оболочку. В «правильном» Саше Вера угадала черты современного обывателя и, должно быть, сама пугаясь того, что делает, обрубила связи с мужем раньше, чем успела додумать до конца свои мысли о необходимости семейного разрыва.

О том, как душно Вере в обстановке слепого, тираннического безразличия к ее внутреннему миру, говорят два кратких эпизода, предваряющих ее уход из семьи.

Перед тем как оставить Саше прощальную записку, Вера простояла всю ночь у окна, вглядываясь в тающие сумерки. Пока мы не видим ее лица, и это делает кадр с темнеющим силуэтом молчащей женщины чуть загадочным. Возникающий крупный план лишает сцену недосказанности: по щеке актрисы медленно скользит слезинка, в которой красиво отразятся блеснувшие искры уличных огней. По настроению данный эпизод родствен заставке к фильму: и мы понимаем, что это Вера отводила оконную занавеску, чтобы грустить вместе с осенним садом.

Затем зацокают копыта каких-то грязноватого цвета лошадей, проносящих мимо каких-то заводских строений странных всадников в цветастых развевающихся плащах — это привидится Саше, ворочающемуся во сне. На лицах всадников будут маски, багровые карнавальные носы — маска будет и в руках Саши, тоже вписанного в этот бесприютный пейзаж; она словно мешает ему спасти Веру, чей беспомощный крик доносится с берега моря. Вере не сдвинуться с места: то ли она за-

цепилась за корягу, омываемую прибоем, то ли это коряга вцепилась в нее своими черными клешнями.

В первом эпизоде состояние страдающей Веры увидено «извне», во втором — показано «изнутри»; из чего нам следует понять, что возвышенной и воздушной Вере трудно пробиться к душе Саши, черты лица которого словно скованы чужой маской. Течение фильма здесь делает развилку, выбирая между руслом мелодраматизации (а кадр с красивым профилем грустящей у окна женщины дышит томным мелодраматизмом) и путем исследования нравственно-психологических проблем, скрытых за внешне банальной ситуацией (кадры сновидений трагичны, несмотря на элементарность их символики). Вошедший в фильм стилевой разнобой резал бы глаз еще больше, если бы эти два куска не «уравнивало в правах» их общее свойство — цитатность. Цитата из средней мелодрамы соединена со слишком уж простодушной цитатой из современной киноклассики. Оба эпизода претендуют на то, чтобы пластически выразить женское одиночество, но демонстрируют лишь общие места.

Веру играет Елена Соловей — актриса, в лучших своих ролях излучающая свет душевной утонченности. Роли эти — в основном классического репертуара: Гоцци, Лесков, Чехов, Гончаров. В том, что на роль женщины, самоотверженно отстаивающей «старомодные» в глазах нахрапистого «суперменного» мужа духовные идеалы, приглашена была Соловей, отчетливо проступает режиссерское намерение самым выбором актрисы подчеркнуть преемственность духовных традиций, выдержавших испытание временем.

Но и в своих прежних ролях Соловей воплощала отнюдь не тип «тургеневской героини», а скорее пластическое обобщение образа хрупкой и чувственной женщины, словно сошедшей с холстов, экранов, журнальных страниц периода краткого цветения стиля «модерн». Этот воплощаемый актрисой женский тип не был анахронизмом лишь в фильме Н. Михалкова «Раба любви», во многих других случаях такой стилизованный образ вводился в иные временные координаты, чтобы размыть их ус-



«Жена ушла».
Вера — Е. Соловей,
Саша — В. Приемыхов

тойчивость, превратить историческое время действия фильма в некое неопределенное «прошлое», а визуальному языку фильма придать черты грациозной грезы. Поэтому героиня Соловей столь естественно вошла в пряную атмосферу фильмов так называемого «живописного стиля», где изысканность пластического киноязыка играла активную смысловую роль. Актриса была здесь «на месте»; воплощаемый ею женский тип обретал значение в стройной, эстетически целостной системе, ибо стилизация как таковая подразумевает знакомство с тем культурно-историческим пластом, выжимкой из которого является стилизованный образ. Сама атмосфера действия не столько «доигрывает» здесь за актера, сколько, возбуждая наши культурно-исторические ассоциации, за-

ставляет фантазию заполнять контуры острого и точного актерского рисунка.

Аксессуары, окружающие Веру в фильме Д. Асановой, тоже изысканны: кружащиеся листья, вечеряющие огни за окном, тонкое пламя свечей, гроздья ярко-красной рябины. Актриса Соловей словно перенесена сюда вместе с обволакивающей ее нежной аурой «живописной» кинопоэтики. Но этот образ искусственно отторжен здесь от питающего его эстетического истока, и поэтому воспринимается как такая же цитата, что и рожденные на фоне урбанистических задворков Сашины виде-

ния. Однако если в этом последнем случае цитируются внешние черты определенной поэтики, то образ Веры есть попытка процитировать духовность — то есть проделать операцию, непосильную для искусства. Духовность не поддается цитированию, она прорастает из глубины образа каждый раз — заново, каждый раз — в ином обличье, каждый раз — динамика ее развития будет иной. Внешние же признаки, имитирующие духовность, цитируются легко; этим, должно быть, и объясняется обращение авторов фильма к опыту «живописного кино». Однако женский образ, отсеченный от истока, наполнявшего его содержанием, кажется одномерным и внешним; духовность Веры заявлена в фильме суммой декоративных символов, являющихся такими же условными знаками ее человеческой содержательности, как и упоминания о том, что Вера увлечена творчеством Чехова и своей работой, тема которой звучит так, что невольно ставит под сомнение Верины филологические таланты — «Анализ цитирования как метод определения коэффициента информативности». Поэтому история Саши, проходящего мимо душевных богатств жены, лишается смысла; по сути, и мы поставлены в положение Саши — нам тоже неведом ее внутренний мир, на значительность которого в фильме лишь намекают, не раскрывая его изнутри. Не следует винить в этом «живописный стиль» сам по себе — беда в цитатности мышления. Невесомо-ажурные образы, естественные на своем месте, оказываются громоздкими в иной эстетической системе — тяжеловесным тараном они вламываются в интерьеры социально-бытовой драмы, производя существенную переакцентировку причин семейного разрыва.

Забившись в угол в одном из закутков строительной конторы, Саша перебирает картины прошлого, пытаясь понять, отчего его семья дала трещину. Возникают кадры ретроспекций, напоминающие обычные любительские снимки: костерок на желтом песке залива, сидящий в стороне Саша наблюдает, как смеющаяся Вера обтирает полотенцем вылезшего из воды Степу — их старого друга; звучит звонкий голос Веры («Саш, посмотри! Хороши мы,

а?»); на экране обрамленные венками из рябины дурачащиеся Вера и Степа; потом они же танцуют в кафе, а Саша, тяжело мрачней, напряженно следит за ними. Перед глазами героя настойчиво возникают образы того злочастливого выходного, когда Вера после его грубых упреков получает тяжелую пощечину. А мужик-то ревнив! — смекнет иной догадливый зритель. — Вот и ушла от него жена.

Очнувшийся от воспоминаний Саша делится своим несчастьем со своей сослуживицей Соней, роль которой играет Екатерина Васильева. Соня не случайно оказалась рядом: еще раньше она одна из всех Сашиных коллег по работе после пристального взгляда на Сашу, всем своим видом старающегося показать, что он «в полном порядке», отметила, что у него лицо какое-то «перевернутое». И Саша не случайно именно Соне признается в своем несчастье: «Ты знаешь, у меня случилась неприятность. От меня ушла жена». За преувеличенной свойскостью Сони мы угадываем упорную и безнадежную любовь к Саше. Для него же Соня в основном хороший товарищ, коллега по работе. Именно ее он сватал своему приятелю, в свою очередь безуспешно влюбленному в нее. Близость с Соней почти случайна для Саши, и бездуховный характер этого трафаретного служебного романа подчеркнут механической скороговоркой кадров-ретроспекций: банкет в ресторане; Соня, приглашающая Сашу на танец; Саша, под гром музыки увлекающий ее куда-то из зала. Утро в квартире Сони: «Тебе чай или кофе?» Дома неловкая ложь Вере: «Я ведь раньше хотел приехать... Но, знаешь, метро не работает, такси не поймал». Э, да он еще изменяет ей! — думает зритель. А жена? Догадывалась она или нет? Наверное, догадывалась. Ведь и в тот последний вечер Соня, звонившая Саше, нарвалась на Веру, перехватившую у мужа телефонную трубку!

В результате не противоречие между бездуховно-прагматическим отношением к жизни и творчески-духовным началом, а поневоле выпячивающиеся поверхностные мотивировки ревности и измен начинают выступать в качестве причин семейного разрыва. Саша оказы-

вается виновным не в том, что его бездуховность превратилась в бездушность, а в том, что просто ревнив, несдержан, а потому не так уж и виновен. По мере движения фильма он способен вызывать все большее зрительское сочувствие: после ухода жены Саша не находит себе места — он мечется, мучается, даже рыдает, видя, как его сынишка хозяйничает по дому вместо ушедшей мамы. Саша становится фигурой страдательной, и тем самым вместо исследования ожесточившейся души мы присутствием при реабилитации душевного хамства. К характеристике же Веры, поданной в фильме как эталон духовности, начинают примешиваться иные черты.

Вечером Саша находит Веру у ее подруги Тани. Таня с порога: «Иди, мирись». Вошедший в комнату Саша с букетом в руках даже не сразу замечает в сумеречном свете фигуру жены, словно вжавшуюся в угол. Этот снятый короткофокусным объективом кадр, видимо, должен вызывать щемящую жалость к женской фигурке, затерянной в угловато изломленном пространстве интерьера, — печаль ее облика словно говорит о том, какие удары судьбы вынесла эта женщина. Но фигура Веры чуть позлащена плавающим снопиком света, пробивающимся сквозь зашторенное окно, и эта живописная подробность сделает образ женского одиночества более декоративным, а значит — менее истинным. Изобразительная манерность неминуемо вносит двусмысленность и в содержание кадра: нарочитая прибитость позы Веры, какое-то плаксивое выражение лица будут отдавать демонстрацией смиренной жертвенности.

Начинается тяжелый разговор супругов. Именно здесь, по мысли авторов, должны раскрыться причины семейного разрыва, должны окончательно проявиться характеры героев, выявиться их мировоззренческие позиции — ведь здесь они подведены к той черте, когда шанс откровенно выговориться друг перед другом может оказаться последним.

Вот Вера говорит о том, почему не может больше жить с Сашей: «Когда я тебя любила, Саша, то, понимаешь, я тащила на себе воз — и мне было хорошо. Понимаешь? А сейчас я не

могу. У меня нет сил больше. Где их взять?» Итак, Вера тащила «воз», Саша был в стороне. Когда же говорит Саша, роли в этой схеме меняются местами: «Ты до сих пор что-нибудь в жизни делала без меня или нет? Ты могла мечтать, рассуждать за моей широкой спиной, пока я добивался чего-то, делал, понимаешь, а ты учила меня жить идеально, красиво, как надо». Все та же взаимная отчужденность, все то же непонимание друг друга — как по-разному они понимают этот пресловутый «воз»! Только сейчас не Вера пробивается к душе Саши, а наоборот — Саша убеждает Веру вернуться, говорит, что любит ее и готов начать все сначала. Но что-то ханжеское начинает проглядывать в Вериных постно-односложных ответах на сбивчивые признания Саши — ими она словно провоцирует его вспышку («Ну кто ты такая?»), как раньше, во время неудавшегося пикника, словно провоцировала его ревность. Дело сделано: оскорбительное «библиотекарша с идеями!» произнесено, и у Веры теперь есть повод гордо замкнуть на лице неприступную маску смертельной уязвленности.

Стилизованный образ «героини Соловей» здесь вынужденно функционирует в эстетической системе реалистической социально-бытовой драмы и тем самым заставляет рассматривать и судить себя с точки зрения ее законов; поэтому естественный для актрисы Соловей прихотливо изломанный контур роли заполняется ассоциациями, пришедшими из нашего повседневного социального опыта. Поскольку содержательность Вериной духовности в фильме не раскрывается, а демонстрируется набором таких внешних признаков, как придыхания, перепады настроения, томления у окна, упоминания о «коэффициенте информативности», и др., то авторское стремление наделить героиню духовностью неминуемо воспринимается как претензия на многозначительность, свойственная с а м о й Вере.

Небольшая подробность: увлекшая Веру литературоведческая работа о «коэффициенте информативности» текста, судя по названию, носит структуралистский характер. Удержат ли хрупкие руки воздушной, какой-то бесплотной Веры научный инструмент бесстрастного,

рационального анатомирования литературы? Но возникшее было сомнение в этом сразу исчезает: Вера — человек минутных желаний и порывов, и эта особенность ее личного темперамента переносится и в сферу литературоведческих увлечений. Сегодня Вера так же безумно увлечена структурализмом, как вчера, должно быть, была увлечена темой «Литературный герой как продукт среды». Свойство пылко отдаваться минутному эстетическому поветрию присуще тем, кто находится в о з л е искусства. Вера и предстает на экране как слишком знакомый и не слишком привлекательный тип взбалмошной, манерной, экзальтированной женщины из околелитературной среды. По замыслу авторов, Веру должна ужасать открывшаяся ей пошлость жизненных идеалов мужа. Но в фильме сам образ Веры оказывается подернутым пошлостью. Еще не известно, какой тип пошлости более опасен для общества — пошлости откровенной, питающейся нравственной неразвитостью, или пошлости претенциозной, мимикрирующей под духовную утонченность.

Бездуховность Саши в фильме невольно замещается особенностями его личного темперамента. Признаки же духовности Веры замещаются причудами ее личного темперамента. Таким образом, в фильме размывается мотив мировоззренческого противостояния героев — они предстают лишь случайно встретившимися р а з н ы м и людьми: мол, «не сошлись характерами» и поэтому расстались. Но при этом бездуховность Саши оказывается частично реабилитированной, а духовность, явленная образом Веры, компрометируется. В самом деле, в глазах иного зрителя Саша может предстать как правильный, сильный «мужик», наделенный симпатичными человеческими слабостями — ну, страсть к «телику», ну, интрижка с Соней — с кем не бывает? Вера же, пока муж «вкалывает», занимается неизвестно чем да еще предъявляет ему непонятные претензии.

Поначалу в фильм вошла некоторая смысловая неопределенность, затем она превратилась в двусмысленность, резко сместившую нравственные характеристики героев.

После объяснения с Верой Саша едет домой.

Жизненное потрясение лишило его привычного автоматизма восприятия: сидя в автобусе, Саша заметил и грустную морду собаки, и слезы, стоящие в глазах одинокой пассажирки, и смеющееся лицо слепой девушки — уникальность каждого жизненного мгновения. Но в том-то и дело, что кадрам этим не хватает художественной уникальности. По мысли авторов, Саша здесь прорывается к непосредственному видению — но рассказано об этом при помощи видения деформированного: кадр, в котором камера опускается с лица звонко хохочущей девушки на книгу для слепых, по строчкам которой она водит пальцами, искусственно эффектен, и рассчитанная эффектность его бестактна по отношению к содержанию кадра.

Система цитирования в фильме в свою очередь деформирует контуры той реальной жизненной проблемы, в которую приглашают взглянуть авторы. Само по себе использование уже сложившихся художественных образов может решать новые эстетические задачи, но в том случае, когда система цитирования положена в основу произведения как конструирующий принцип, она может дать нежелательный для авторов «побочный эффект».

В одном недавнем экспериментальном фильме о живописи¹ был кадр, иллюстрирующий губительность разрушения форм в искусстве: «Мадонна Литта» была изображена «кубистическим» способом. Когда в том же фильме из хаоса переплетенных линий вновь рождался Леонардо, восхищенный режиссер вводил ограниченную силуэтным контуром фигуру мадонны в цветное изображение ромашкового поля — и это «улучшение» картины было более губительно для нее, чем любая кубистическая деформация. Соединение в кадре принципиально несходных эстетических тканей дало не з а п л а н и р о в а н н ы й эффект: окантованный крупными ромашками образ мадонны стал сладким и пошлым.

В фильме «Жена ушла» документальная стилистика резко сменяется «живописной», кадры, словно взятые из жгучей мелодра-

¹ «Впечатление» режиссер А. Васильев, «Леннаучфильм», 1979.

мы, — «сюрреалистическими» кадрами. В качестве цитат берутся очень четкие, легко узнаваемые стилистические образцы. Будучи же наложенными на ситуации локальной социально-бытовой драмы, эти стилистические модели каждый раз оказываются неточными, приблизительными в силу своей жесткой закреплённости за определенной кинопоэтикой — они слишком незначительно трансформированы, чтобы органично функционировать в чуждой им эстетической системе. Механичность и неточность цитирования каждый раз оставляет зазор между тем, что нужно сказать, и тем, что сказано; этот зазор и дает «побочный» смысловой эффект. Перед нами не тот случай «самодвижения» материала, когда он вырывается из рук авторов и, взрывая умозрительные схемы художественных решений, словно сам диктует авторам слова правды; в фильме «Жена ушла» своевольное, неконтролируемое уже движение материала смещает именно нравственные акценты непростой жизненной проблемы.

Но мы забыли о маленьком Вите, сыне Клюевых. Витя — тип хрупкого «очкарика», сосредоточенного, не по годам серьезного городского мальчика. Родительские свары он болезненно пропускает через свое не успевшее отвердеть к тяжелому семейному климату сердце. Отец не только глух к Вите — он словно провоцирует нервную возбудимость мальчика: «Двоечник. Тупица. Ничтожество. Дурак», — садистски вымещает Саша на сыне скопившееся раздражение (разумеется, когда последнее из определений заслуженным бумерангом возвращается к отцу, Саша гневно взвизгивает: «Ты с кем так разговариваешь?»). Упрямо и неуклюже пытается Витя внести мир в семью: когда Саша в очередной раз выговаривает Вере за ее «дурацкую манеру лезть с серьезными разговорами», раздается голос сынишки: «Не кричи на маму!» С мамой у Вити — полное единодушие (кстати, начало семейного разрыва положено тем, что отец уделял сыну мало внимания: «Как-то так получалось, что пока я за Витькой все ухаживала, ухаживала, все с ним была, а ты как-то отдалился от меня», — скажет Вера мужу), поэтому тяжесть ухода Веры из семьи ляжет и на его плечи.



«Жена ушла».
Витя — Митя Соловьев

И вот мы видим, как тает в перспективе вечерней улицы фигура нагруженного продуктами Вити, идущего из магазина; видим, как участливо склонившийся над съежившимся у дверей подъезда Витей пожилой добрый и, наверное, одинокий сосед безуспешно зазывает его, замерзшего, на «чаек», но Витя упорен, он будет сидеть здесь хоть всю ночь и ждать, когда папа приведет маму домой; слышим отчаянный крик мальчика, бросающегося к отцу, появившемуся в темном дворе: «Почему она не пришла? Почему ты один пришел?» Ожидание матери трепетно и сильно сыграно Митей Савельевым. Когда объединенные общим несчастьем, подбадривающие друг друга отец и сын

(«Папа, она придет, обязательно придет...» — «У нас, брат... знаешь, какая мама... ого-го, такую, старик, маму поискать») напряженно ждут возвращения Веры, телефонный звонок приносит весть: Вера на аэродроме, она улетает... Очевидно, она улетает в Ашхабад, о том, что она туда собиралась, мы еще раньше узнали со слов ее подруги Тани. А теперь вдруг улетает прямо сейчас, бросая их одних... Но где же материнская любовь, заявленная в фильме с такой определенностью? Мы знаем, что Вера и не думает оставлять сына с мужем: «Я устроюсь и заберу его», — говорит она Саше во время их последнего объяснения. Но о том, что Вера улетает, сообщает Таня, даже по телефону мать не стала прощаться со своим сыном. Это выглядит нелогичным: ведь на протяжении всего фильма мы видели, как мать и сын тянулись друг к другу. Последние кадры фильма делают для нас еще более ясным смысл такого насилия над естественной логикой человеческих взаимоотношений.

Машина с героями мчится через город к аэровокзалу, откуда вот-вот взлетит лайнер, который унесет Веру в далекие земли. В кадрах вновь буйствует кинодизайн: несущийся автомобиль обволакивает песня Окуджавы; ночь за его окном исчерчена цветными неоновыми зигзагами, раззолочена сверканием фонарей; плавно приближаются наполненные теплым светом громадные реторты здания Ленинградского аэропорта: взмывает лайнер, оставляя внизу, в ночи, зеленое окошко-светлячок — разрыв между самоцельной красотой кадров и драматизмом ситуации здесь особенно наглядно. Стоп-кадр обрывает фильм в тот момент, когда сидящий на плечах отца Витя безнадежно вытягивает шейку, чтобы увидеть свою маму за стиснувшей их толпой пассажиров.

Таков надрывно-мелодраматический финал...

Когда автора одного из нашумевших бестселлеров спросили, почему его роман заканчивается смертью юной героини, он с бесхитростной откровенностью ответил, что, если бы она не умерла, читатели могли бы спросить: «А зачем вы все это нам рассказываете?» Нечто подобное происходит и в фильме Д. Асановой.

Конечно, по естественной человеческой логике даже такая переменчивая особа, как Вера, должна была в последнюю минуту испытать укол материнских чувств и остаться — хотя бы для того, чтобы встретиться с сыном, которого с легкомысленным хладнокровием решается оставить «до лучших времен». Но по законам откровенно сконструированной, психологически неправдоподобной фабулы это, оказывается, вовсе не обязательно.

Героиня улетает, и горький осадок, который, очевидно, должен остаться в зрительских сердцах после такого финала, просигнализирует о том, что картина коснулась сложной и болезненной проблемы. Однако фильм лишь проскользнул по ее поверхности, и эмоциональный удар финала был нужен для того, чтобы приглушить недостаточность в нем логики серьезных жизненных обобщений.

Художественный анализ человеческих взаимоотношений, происходящих на таком, казалось бы, локальном социальном «пятачке», как семья, вполне может стать зеркалом серьезных процессов, происходящих в обществе. Усиление интереса к нравственно-психологической проблематике — знаменательный симптом последних лет развития нашего кинематографа. Лучшие из произведений, посвященные социально-бытовым проблемам, добавляют новые штрихи к тому портрету времени, который складывается сейчас усилиями кинематографистов. Однако в данном случае вместо фильма-размышления о катастрофе бездуховности получился фильм-описание семейного конфликта. Картина «Жена ушла» пополнила собой угрожающе растущий поток микроконфликтных лент, где важные этические проблемы подменяются разбором семейных неурядиц. Но какую новую истину о жизни может добыть искусство, если уровень размышлений не поднимается выше констатации житейских недоразумений? Ну, еще раз развод, еще одна непонятая женская душа, еще одна несостоявшаяся семья... Грустно. Нехорошо. Жалко. Вот, пожалуй, и весь эмоциональный итог такого рода лент. Не слишком ли элементарно для современного зрителя, для современного уровня развития нашего кино?



Самсон Самсонов

Диалоги

с героем

На протяжении всей своей профессиональной жизни мы, режиссеры, разгадываем тайну постижения человеческого характера на экране. Каждый тут идет своим путем. Я всегда начинаю с того, что в персонаже, в герое, стремлюсь разглядеть живого человека, который мог бы жить рядом со мной. В драматургии я ищу прежде всего зацепки, детали, помогающие создать в воображении ярко очерченный индивидуальный характер.

Однако где тот актер, который воплотит возникший в твоём сознании образ? В поисках актера порой приходишь к крайним решениям. Например — к отказу от профессионального актера. На это есть свои причины. Профессионализм — качество, для актера абсолютно необходимое, но, увы, порой оно привносит в игру привкус штампа. Актер приходит на съемочную площадку в броне отработанных технических приемов — и создается впечатление, что его роль уже была готова задолго до начала работы. Он играл ее и раньше, только в других декорациях и в другом гриме. Иногда на штамп провоцирует сценарий, где расхожие драматургические ходы не дают актеру сыграть по-новому, свежо. Словом, «техничность» — драматургическая ли, актерская ли — губит живое человеческое начало в образе.

Сколько было сказано о том, что актер всякий раз должен приходить на съемочную площадку словно впервые, словно он еще ничего не умеет, к каждой фразе, которую ему предстоит произнести в кадре, он должен отнестись с внутренним трепетом. Большие артисты работают именно так. Я всегда стремлюсь объяснить актеру, с которым начинаю работать, что ему необходимо оставить за дверью все свое умение, опыт, технику, стать ребенком. Пусть все будет впервые. Но как трудно воспитать в себе такое самочувствие!

Руководствуясь этими соображениями, я выбирал актеров для участия в недавно вышедшем на экраны фильме «Торговка и поэт», поставленном по одноименной повести Ивана Шамякина. Среди многих претендентов на главную роль я искал такую актрису, в которой не было бы ничего «актерского», которая одним своим обликом смогла бы убедить нас в жизненности характера, в том, что перед нами героиня

военной поры. И надо сказать, что мне повезло — исполнительницей главной роли стала необычайно одаренная молодая актриса Наталья Андрейченко. Меня подкупила в ней нешаблонность, естественность актерского поведения. Андрейченко — прирожденная актриса кино. Стоило ей войти в необходимую еще декорацию, как декорация сразу же «занграла», в ней возникла своя, живая атмосфера. Партнеры Наташи, работая с ней, заражались естественностью ее поведения, стряхивали с себя бремя актерских штампов, становились более раскованными и свободными. Темпераментная и азартная актриса, Наталья Андрейченко умеет думать на экране, умеет наполненно жить в кадре.

Перед Андрейченко и перед другими актерами я ставил задачу — не «реставрировать» время, исходя из своих ощущений, представлений, познаний, а просто вообразить, что все происшедшее в повести Шамякина было с ними. Другое дело, что это крайне непростая задача — «просто вообразить». Для этого необходимо по-настоящему проникнуть в атмосферу времени и поверить, что вымышленные события сценария — факт твоей собственной биографии.

...В повести И. Шамякина «Торговка и поэт» меня привлек прежде всего совершенно новый, неожиданный ракурс проблемы «человек на войне».

Фронт откатился далеко на восток. Действие происходит в маленьком городке на западе Белоруссии, где жители первыми узнали все тяготы гитлеровской оккупации.

Иван Шамякин, крупный писатель, сам участник партизанского движения, выводит на авансцену характер на первый взгляд вроде бы никак не способствующий пониманию истоков нашей победы над фашизмом.

В самом деле, героиня Андрейченко — Ольга поначалу

представлена как мещанка, «торговка», в сознании которой глубоко укоренилась потребительская психология. Но в экстраординарных обстоятельствах войны в Ольге проявляется то истинно человеческое, что в зачатке, по-видимому, всегда жило в ней, но не обнаруживалось до поры.

В духовной эволюции героини решающую роль сыграла одна встреча. Олесь, бывший студент Литературного института, солдат, попавший в фашистский плен, — полная противоположность Ольги. Но именно его, почти бестелесного, вымощанного до полусмерти в концлагере, и выбирает Ольга, когда ей открывается неожиданная возможность за выкуп взять к себе одного из пленных красноармейцев. Чем Олесь привлек Ольгу? Она и сама не может дать себе отчета. В нем воплощено нечто неведомое ей, но притягательное — духовность, владение недоступной ей истиной.

Так рядом с торговкой возникает Поэт — как символ веры, как духовная опора. Ольге открывается другая жизнь, о которой она раньше и не подозревала. Мы видим, что начинается духовное пробуждение личности, и процесс этот уже не остановить.

Осознанная любовь к Родине возвышает Ольгу до самоотречения, становится для нее тем ориентиром нравственности, который приводит ее к необходимости борьбы против оккупантов.

С Поэтом были свои сложности. На эту роль пробовались многие артисты. Мы искали такое лицо, на котором бы идея духовной стойкости прочитывалась сразу, властно притягивала к себе взгляд — ведь Ольга выбирает Олесья из шеренги приговоренных к смерти военнопленных, времени у нее в обрез. На роль Поэта мы пригласили актера В. Жиганова. Мне кажется, что он точно понял замысел и реализовал

его интересно и глубоко.

Новый фильм, к съемкам которого я в ближайшее время собираюсь приступить, имеет рабочее название «Восьмое чудо света». В основу сюжета картины положены события, рассказывающие о розыгрыше Кубка среди женских команд по баскетболу.

Спортивная тема — новая для меня. Но обратился я к ней не случайно. Игра, спортивный поединок — эти сцены, запечатленные документально, могут явиться ярким выражением «несрежиссированного», естественного течения событий, где необыкновенное напряжение человеческого духа, драма страстей вытекают из самой природы спорта, а не придумываются драматургом.

Сниматься в фильме будут не только актрисы, а и настоящие спортсменки. Это для меня принципиально важно. Мне не по душе тот распространенный метод, согласно которому в спортивных сценах используют спортсменов, а «чувства» поручают играть профессиональным актерам.

Мне хотелось бы запечатлеть не просто серию спортивных поединков, а воссоздать стихию спорта — с его необыкновенной красотой ощущения радости бытия, доброты и всемогущества человека. Ведь не случайно спорт называют восьмым чудом света.

В этой связи мне кажется необычайно увлекательной возможность соединения двух стилистических начал: реально-документального и условно-фантастического.

Пусть это будет документально запечатленное течение естественной жизни. Но ведь спортивная жизнь в полном смысле слова сказочно красива, подобна феерии. Даже в облике моих юных героинь есть нечто необычное: они выше других ростом, на них оборачиваются в толпе — в шутку я называю их «инопланетянками».

Мы часто забываем о той разнице, что существует между задачами кино- и телескрана. Изобразительные ресурсы кинокадра более емки по сравнению с пока еще преобладающей повествовательной природой телескрана. И порой приходишь в кинозал и видишь телефильм, притворяющийся кинофильмом: перед тобой повествование, которое с таким же правом и с такой же мерой воздействия на зрителя может существовать и на телевидении.

Хотелось бы пойти в своей новой работе путем эксперимента, применяя, условно говоря, те принципы, которые когда-то у Эйзенштейна получили название «монтажа аттракционов». При этом, разумеется, следует учитывать возросшие возможности киноэкрана: его цвет, формат, звукозрительные эффекты и т. д. Как мне кажется, спортивная тема как нельзя больше отвечает «аттракционным» возможностям кинематографа.

Поэтому наш фильм должен стать зрелищем — ярким, красочным, динамичным. Такой мне рисуется картина, сценарий которой мы написали вместе с киномрамматургом Владимиром Капитановским.

Интервью вел П. Шепотинник



Л. Донец

Проблемы «Дебюта»

Издревле говорят, что искусство вечно. Это, конечно, так. Но чтобы оставаться вечным, искусству необходимо постоянное обновление, смена и сотрудничество поколений. Таков закон жизни, таков закон развития художественной культуры. И если мы озабочены завтрашним днем советского искусства, мы обязаны делать все возможное, чтобы вырастить новые, молодые генерации художников, которым силою жизни предстоит в свое время принять на себя высокую ответственность за судьбы социалистического искусства.

Советское общество всерьез и неизменно заинтересовано этим кругом проблем. Свидетельство этому — целый ряд партийных документов последних лет, пристальное внимание и реальная, воплощенная в конкретные практические меры забота о творческой молодежи, в частности, о молодых кинематографистах — режиссерах, актерах, сценаристах, операторах, — о создании для них наилучших условий творчества. О формировании в их сознании коммунистического мировоззрения и гражданственности. Поиск пути к их скорейшему профессиональному возмужанию.

О повышении творческой активности нашей художественной интеллигенции, в том числе — молодежи, говорилось на XXV съезде КПСС. Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, по-

литико-воспитательной работы» как к одному из самых важных вопросов привлекло внимание партийных организаций к задачам идейного роста молодых творческих кадров. Ряду проблем, связанных с улучшением учебно-воспитательного процесса в кинематографических и учебных заведениях и идейно-политической и профессиональной подготовки молодых работников кино, укреплением их связи с жизнью, отдавалось видное место в Постановлении ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». По проблеме формирования молодой художественной интеллигенции было специальное партийное Постановление «О работе с творческой молодежью». Документ этот имеет для всех, кто работает в советском искусстве, поистине программный характер. В нем воплотилась стратегия культурной политики государства, способность предвидеть будущее на много лет вперед.

Среди конкретных мер, способствующих идейно-творческому становлению молодых кинематографистов, ЦК партии предусмотрел в своем Постановлении организовать на базе «Мосфильма» Экспериментальное молодежное творческое объединение. Его называли «Дебют».

Итак — «Дебют». Объединение, задуманное как своеобразная мастерская, где молодому кинематографисту было бы легче начать свою профессиональную жизнь в условиях, максимально приближенных к современному кинопроизводству. Ведь фильм — не только произведение искусства, но и промышленная продукция. В кинематографе действуют законы творчества и законы экономики. Его развитие зависит от роста талантов, но также и от вложенных средств, причем немалых. Вот почему кино так нуждается в содействии государства. И следовательно, окупаемость и доходность фильма не могут быть государству безразличны.

Заинтересованность в искусстве предполагает заинтересованность в людях, его создающих. В талантливых, конечно же, людях, которым от природы, изначально дан дар творить. Когда сверхзадача — выявление новой одаренной личности, проблема затрат может и должна ей подчиняться.

Именно на таких началах был задуман «Дебют». Это Экспериментальное производственное объединение, производящее нетоварную продукцию. Обычно выход на коммерческий экран определяет и регламентирует работу студии. Фильмы «Дебюта» не обязательно прокатные фильмы, хотя в принципе это не исключено. Но главная цель тут иная — выявить талант, проявить его характер, ради этого государство заранее отказывается от возвращения затрат.

Уточним точку отсчета. В ЭМТО «Дебют» могут дебютировать молодые люди любой кинопрофессии: сценаристы, операторы, художники и так далее. И все-таки центральная фигура «Дебюта» — молодой режиссер. Новое объединение, где снимаются короткометражные ленты и могут дебютировать ежегодно 17—18 человек, призвано стать площадкой, где молодые режиссеры имеют возможность снять свою заветную картину, показать себя в деле. Ведь режиссера, как известно, обнаруживает лишь экран.

Поскольку студии незачем волноваться за фильм как за единицу обязательной годовой продукции, она не имеет причин «спасать» ленту во что бы то ни стало, любыми средствами. Это должно дать режиссеру возможность попробоваться на «производственную выживаемость» и одновременно на способность к эксперименту. Изначально предполагалось, что режиссер здесь будет работать при наибольшем «секторе поиска». «Дебют» был призван расширить для молодых режиссеров «экранное поле» с тем, чтобы раскрыть еще не вскрытые творческие потенциалы в современном кино, а одновременно исключить возможность талантов, невыявленных или «загубленных» трудностями производства.

Вот как говорят об идее «Дебюта» его руководители:

Василий Ордынский, член бюро худсовета «Дебюта». Могу сказать, что мои личные надежды на будущее искусства кино во многом связаны с «Дебютом». И, естественно, с молодыми режиссерами, туда пришедшими. Подобного института нет нигде в мире. Мне приходилось рассказывать о «Дебюте» за границей,

в частности кинематографистам Финляндии и Югославии. Все приходило к заключению, что структура «Дебюта», как она задумана, почти идеальна для формирования и выявления молодого художника. Мои собеседники чрезвычайно сожалели, что у них подобную студию организовать трудно, точнее — невозможно.

Виктор Мережко, член худсовета. «Дебют» — это феномен, не имеющий прецедентов. Это лучшее объединение, которое мне приходилось видеть. Новое, неожиданное, деловое.

Валентин Черных, член худсовета. Идея «Дебюта» блестяща. Я уверен, что когда-нибудь он войдет в историю кино, ибо в нем рождаются интереснейшие режиссеры. Для этого есть все условия.

Идея действительно, великолепна: выдвинуть — как главную и конечную цель «Дебюта» — талантливого молодого режиссера, достойного получить «пропуск» в большой кинематограф, к полнометражному фильму.

Однако подобные же цели стоят и перед ВГИКом, и перед Высшими режиссерскими курсами. Какова же разница между ними? И какое место занимает объединение «Дебют» в уже сложившейся системе подготовки кадров для работы на киностудиях страны?

Возможно, «Дебют» оказался нужен как некая организация, перепроверяющая ВГИК и ВРК? Принимающая в свое лоно выпускников этих учебных заведений как некий «полуфабрикат» и доводящая их до кондиции «готового режиссера»? Или, может быть, практика показала, что между ВГИКом и самостоятельной постановкой полнометражной картины на студии необходим еще один — промежуточно-подготовительный — этап: короткометражка в «Дебюте»?

Можно представить себе и еще один вариант: в «Дебюте» следует работать прежде всего тем из молодых, кто по характеру дарования склонен к наименее разработанному у нас жанру киноновеллы. Ведь в литературе есть романисты, а есть рассказчики, новеллисты. Тогда постановка короткометражки в «Дебюте» — не замена «большой» постановки, а творчество, только в особой сфере.

Все это спорно. Бесспорно одно: главная

специфика «Дебюта» — его экспериментальный характер. В таком случае, что же именно надо понимать под экспериментальностью?

За вопросами — острые и противоречивые проблемы, выкристаллизованные двухлетней практикой объединения и пока еще не решенные; более того — проблемы, по которым нет в недрах самого «Дебюта» единого, сложившегося мнения. О них спорят, над ними думают, а ответ, видимо, даст лишь время.

Вот несколько точек зрения.

Александр Панкратов, режиссер, дебютант «Дебюта». Во ВГИКе бывает трудно распознать, кто есть кто. Бывает, что аутсайдеры становятся потом лидерами. Кто-то развивается медленнее, кто-то быстрее. Во ВГИКе, например, мы не знали экранных работ ни Сергея Соловьева, ни Динары Асановой. Исхожу и из собственного опыта: «Дебют» несомненно способствовал моему режиссерскому становлению. Он дал возможность «принюхаться» к производству при творческой свободе и отсутствии давления на меня производственного плана.

Поэтому, думаю, «Дебют» — это более точная, чем во время учебы, оценка возможностей режиссера. Он нужен не только затем, чтобы руководство могло еще раз проверить контингент. Он необходим и испытуемым.

Аркадий Сиренко, режиссер, дебютант «Дебюта». «Дебют» был для меня подарком судьбы. Так сложилось, что, получив после ВГИКа на «Мосфильме» полнометражный фильм, я не смог довести свою работу до конца. В институте мы снимаем фильмы на учебной студии, но условия работы на учебной и профессиональных студиях совершенно различны, хотя и здесь и там есть свои трудности. На учебной студии недостаточна материальная оснащенность. На производстве необходимо прежде всего уметь руководить людьми, требовать, быть последовательным, не отступать от своих замыслов, будучи одновременно достаточно гибким организационно. Кроме того, над тобой дамокловым мечом висит стоимость фильма — огромная денежная сумма, за которую ты отвечаешь. Словом, не всякому под силу после ВГИКа сразу одолеть реальные производствен-

ные сложности. Мне, во всяком случае, это оказалось не по плечу. «Дебют» учит бороться за себя в условиях, максимально благоприятных, но все же приближенных к производству, и в этом его неоценимая польза.

В. Ордынский. Нет правил без исключений. Конечно же, на киногоризонте может появиться человек, лишь косвенно связанный с кино, а вдруг в нем проклюнется кинорежиссер. У него может быть и талант, и жизненная концепция — свойства, без коих немисливо истинное творчество, но ведь режиссеру необходим и опыт ремесла, он должен обладать рядом профессиональных навыков. Когда учится своему делу будущий писатель — это связано с мучениями. Но с мучениями лишь самого претендента, а его расходы ограничиваются стоимостью бумаги и чернил для авторучки, в крайнем случае — машинки. Совсем иное дело — кино. Мало того что фильм — это большие материальные затраты общества. Режиссер связан творческой работой с художниками других цехов. Они делают одно общее дело. Научиться профессии режиссера в ходе съемок полнометражной плановой картины, как правило, невозможно. Так вот, назначение «Дебюта», на мой взгляд, как раз в том, чтобы, минимально рискуя материальными и духовными ценностями, выявить заранее, насколько специалист с дипломом способен работать по своей специальности.

...В плотной связи с обозначенными уже проблемами находится еще одна: кто имеет право претендовать на работу в «Дебюте»? Выпускники ВГИКа и Высших курсов? Конечно. Но одни лишь они? А люди, получившие смежное с кинематографическим творческое образование? По-видимому, и они тоже. А вторые режиссеры киностудий? Хотя это совсем иная, чем режиссер-постановщик, профессия, но все же иногда «эволюционирующая» к профессии постановщика. В определенных случаях, наверное, и они...

Критерий отбора претендентов — их потенциальная одаренность. Критерий, скажем прямо, непростой. Никакие тесты тут дела не решат. Гарантия — опыт, проницательность, «шестое чувство» руководителей «Дебюта», их

заинтересованность в талантливом режиссерском пополнении нашего кино. Проблема отбора талантливых, наиболее перспективных дебютантов — альфа и омега всего дела. С нею прежде всего и сталкивается объединение. Отбор производится из большого контингента режиссуры, «прописанной» по разряду «молодых». Возраст абитуриентов «Дебюта» ограничен сорока годами. Сорока! Скажем откровенно, высоко поставленная планка! Даже при современной ситуации, когда молодость у молодых так часто затягивается. Длительный простой многих выпускников ВГИКа (да и Высших режиссерских курсов тоже, хоть и в меньшей мере), а отсюда — необходимость дать им творческий старт — такова одна из главных причин создания «Дебюта». Такие простой и поздние старты — большой и неоправданный ущерб и для общества, и для молодого художника. Реальный средний возраст дебютантов объединения в 1978 и 1979 годах — 35 лет. Нередко мы в утешение себе говорим: истинный талант не пропадет, рано или поздно он прорвется. В большой степени это верно. Но, во-первых, в таком «индустриальном» искусстве, как кино, где талантливому новичку невозможно создавать фильм «на дому», вероятность «пропажи» таланта много выше, а во-вторых — рано или поздно заявит о себе талант, это тоже весьма существенно...

За два года в «Дебюте» дебютировало 36 режиссеров. Желаящих, конечно, было несравненно больше, особенно много их сейчас, когда в «Дебют» хлынули все, кто по сию пору не получил постановки полнометражного фильма, а по возрасту все еще числится в «молодых». Между тем «емкость» «Дебюта» ограничена числом экранных частей, которые можно снять на киностудиях страны, исходя из их производственных мощностей. То есть в этом смысле у «Дебюта» свой строгий план. В год здесь может дебютировать 17—18 режиссеров, не больше.

Нужно отметить, что при отборе дебютантов режиссеры со специальным кинематографическим — ВГИК и курсы — и театральным образованием находятся в неравных условиях. У режиссера со вгиковским прошлым все-таки

уже был экран — в процессе учебы. А экран — лицо режиссера. У тех же, кто учился не в кинематографическом вузе, экранной «визитной карточки» нет.

И Александр Панкратов, который пришел в «Дебют» сразу после ВГИКа, и Аркадий Сиренко, переступивший порог «Дебюта» после ВГИКа и полнометражной пробы на «Мосфильме», были известны как одаренные режиссеры уже в институте. Однако «Дебют», по их собственному признанию, сыграл огромную роль в их судьбе. Фильмы, сделанные ими в «Дебюте» — «Лаборатория» (А. Панкратов) и «Ветераны» (А. Сиренко), — награждены призами на фестивалях, называются среди самых интересных работ объединения. Сейчас оба режиссера приступили к постановке полнометражных фильмов. Другое дело, скажем, Геннадий Мелконян, второй режиссер «Арменфильма»: актерский факультет театрального института и отсутствие экранных работ. Но и его фильм «Шелковица» стал заметной удачей «Дебюта». Такие открытия особенно дороги. Ибо это и есть появление в кинематографе нового имени, нового лица.

Как приходит дебютант в «Дебют»? Его обычно рекомендует студия. И это правильно, потому что режиссер заявляет о себе именно на студии — и в качестве творческой индивидуальности, и в качестве профессионала.

Кинорежиссеров в стране достаточно. Известна даже занятая история, когда группа режиссеров одной из студий обратилась в Госкомитет кинематографии с письменной просьбой не присылать к ним молодых режиссеров, ибо имеющихся в наличии вполне достаточно, чтобы обеспечить годовое производство фильмов. Так вот, режиссеров в стране достаточно. Но потребность в новых талантливых именах не просто есть, она велика. От позиции студии, которая рекомендует дебютанта, от ответственности ее в деле пополнения творческих кадров зависит многое, хотя руководство «Дебюта» имеет право и возможность корректировать отбор, и это тоже закономерно. Мне хочется отметить в этой связи две киностудии — «Арменфильм» и «Ленфильм». По ха-

рактору и даже стилю рекомендаций, выданных дебютантам на этих студиях, видна серьезная заинтересованность в молодых режиссерах.

Однако существование нового объединения не должно освободить администрацию и художественное руководство студий от риска и самостоятельной ответственности за своих молодых. Между тем... Среди трех дебютантов Армении — Мартирос Паносян, окончивший в 1976 году ВГИК, мастерскую А. Столпера. Его дипломная работа «Оркестр прошел по нашей улице», которую мне довелось видеть как члену жюри вгиковского фестиваля, поставленная на студии «Арменфильм» и принятая на союзный экран, получила не только диплом журнала «Искусство кино» на вгиковском фестивале, но и приз на VIII Всесоюзном фестивале в Киеве и Гран-при на Международном фестивале киношкол социалистических стран в Карловых Варах. Так неужели для студии все это — недостаточное основание, чтобы доверить полнометражную постановку такому выпускнику, и он должен проходить еще через «Дебют» и в конечном счете получить постановку... на «Мосфильме»?

Еще один пример. Эстония рекомендовала для «Дебюта» Марка Соосаара. Это известный, талантливый режиссер-оператор, документалист, который закончил в 1970 году мастерскую А. Гальперина во ВГИКе. За плечами у него десять авторских фильмов, и среди них — несколько полнометражных, некоторые удостоены премий. Марк Соосаар — секретарь Союза кинематографистов Эстонии и председатель его молодежной секции. В «Дебюте» он снял фрагмент из полнометражного игрового сценария «Учитель». Конечно, прекрасно, что режиссер-документалист, получивший первую игровую полнометражную постановку, хочет сначала попробовать себя в «Дебюте». Но разве сделанного Соосааром было не достаточно, чтобы доверить ему постановку на «Таллинфильме» без апробации в «Дебюте»? Тем более что «Таллинфильму» не свойственна робость в вопросе о дебютах. Совсем недавно, сразу после Высших режиссерских курсов, Олав Неуланд, прежде, как и М. Соосаар, до-

кументалист, получил без всякой проверки в «Дебюте» полнометражную постановку, и его фильм «Гнездо на ветру» стал не только принципиальной удачей эстонской кинематографии, но и примечательным явлением всего нашего современного киноискусства.

Еще раз приходишь к мысли, что «Дебют» не обязательная инстанция, «перепроверяющая» ВГИК и Высшие курсы, а способ решения таких режиссерских судеб, которым в силу тех или иных причин «Дебют» был необходим как ступень для перехода на новый уровень в постижении внутренних законов искусства.

Хочу привести еще два документа, характеризующие возможные варианты работы с молодыми кинематографистами. Один из них — Рижской студии: «Главному редактору ЭНТО (вместо ЭМТО! — Л. Д.) киностудии «Мосфильм» т. Замошкину К. На Рижской студии в 1978 году работа режиссеров-дебютантов не предусмотрена. Благодарим за внимание. Зам. директора киностудии У. Штейн». Как говорится, кратко и невразумительно. Увы, и 1979, и 1980 годам в Риге повезло не больше. Работа режиссеров-дебютантов по-прежнему здесь «не предусмотрена».

А вот документ иного свойства. Мастер рекомендует своего ученика. Рекомендательное письмо В. Жалакявичуса — свидетельство его глубокого, неформального интереса к молодой смене. Приведу весь текст:

«Директору экспериментального
молодежного творческого объединения
ТОВАРИЩУ МАМИЛОВУ А. А.

Несколько похвальных слов
о режиссере Квирикашвили А. А.

Никто не скажет и не знает, какие именно черты характера и личности необходимы человеку, чтобы стать кинорежиссером. Можем предполагать только и опираться на известный опыт. Я больше чем уверен, что беспокойное нутро Автандила Квирикашвили и внутренняя потребность самовыражения являются солидной основой, чтобы рассматривать его как потенциального кинорежиссера. Я проработал с ним два года на «Моменте истины» и два

года на «Кентаврах». Не хочу петь дифирамбов Квирикашвили в качестве второго режиссера, понимая, что это другая профессия. Может быть, только отмечу, что отличное знание производства на всех его стадиях, огромная энергия, трудоспособность и влюбленность в кино — немаловажные качества для человека, стремящегося снимать свой фильм. Однако вернусь к чисто художническим качествам. Я начал с «внутренней потребности выразиться». Он пытлив и образован (может быть, это одно и то же). Знает старую живопись, Библию и коран, знает Пруста, Достоевского и Фолкнера. Понимает, что без знания старого ничего нового не создается. Думаю, знает и понимает новое кино и новый театр. Мне ценно в его знаниях стремление применить познанное, а не книжность эрудиции. Его темперамент не захлестывает вкуса, что часто бывает с иными. Он сам актер и чувствует актерскую натуру. Он тяготеет к самостоятельной работе, и я лично всегда оставался доволен его исполнением порученного... Остальное, то есть свое за в т р а, он должен доказать сам. Я с мерой ответственности и надеждой рекомендую Автандила Квирикашвили для постановки в объединении «Дебют».

Не правда ли, какая прекрасная и обязывающая аттестация? И как радостно, что мастер не ошибся. Фильм А. Квирикашвили «Зеленая куколка» — дебют человека одаренного, зрелого, обладающего вкусом, художественной культурой, умением думать. Квирикашвили показал в фильме понимание выбранного им жанра: научная фантастика у него вырастает из реальных человеческих взаимоотношений и проблем. При всех имеющихся недостатках фильма (неравнозначность актерских работ, нечеткость финала) «Зеленая куколка» — один из наиболее «ровных» среди тридцати шести дебютов, ровных в хорошем смысле. Он исполнен изящества, сдержанности средств при очевидной эмоциональности на протяжении всего экранного действия. Короче говоря, рекомендательное письмо мастера может служить еще и рецензией, смоделировавшей заранее будущую картину дебютанта.

● Вернемся к одной из существеннейших проблем «Дебюта», которую я уже обозначила выше. ЭМТО расшифровывается как Экспериментальное молодежное творческое объединение. Не есть ли в понятии «экспериментальное» главный сущностный смысл для «Дебюта»? Или можно оставить в аббревиатуре буквы МТО, а Э — отбросить? Наверное, нет, нельзя, но как надо понимать эксперимент применительно к «Дебюту»? Что это, эксперимент только для государства, которое вкладывает немалые деньги в непрокатную продукцию в надежде получить в качестве «продукции» одаренных и профессиональных режиссеров, или для самих дебютантов работа в объединении тоже может — или даже должна — стать экспериментом? Следует ли дебютантам воспринимать «Дебют» лишь как межеумочную дополнительную инстанцию на долгом и утомительном пути в большой кинематограф или думать о нем как о счастливейшем времени своей творческой жизни, когда можно было, не оглядываясь на производство и план, пробовать себя во всю свою силу? Если последнее верно, то как используют «Дебют» и дебютанты эту творческую свободу и право на эксперимент? И что, собственно, имеется в виду — эксперимент ради эксперимента, игра в «смелую форму» или смелость и новизна в эстетическом освоении действительности, новых тем и характеров?

Снова предоставим слово людям, связанным с «Дебютом» творчески и практически. Мнения их различны, подчас противоположны.

Абдурахман Мамилов, директор ЭМТО «Дебют». Да, «Дебют» — это лаборатория. Ситуация в большом кино такова, что появление новых режиссеров, умеющих сказать свое слово о современности, важно, как, быть может, никогда. Что несут с собой молодые люди, мы еще отчетливо не знаем. Знают ли они сами? Думаю, что суть этого поколения режиссеров будет проявляться постепенно. Мы полагаем, что главная способность, которой должны обладать наши дебютанты, — это способность видеть проблемы и

тенденции действительности. А наша задача — еще в подготовительный период угадать, есть ли в них такой потенциал, задатки художника-гражданина. По-моему, «Дебют» должен стать методическим центром по воспитанию молодого режиссера. Тонко и деликатно направлять молодого режиссера в его движении — это непростое дело мы и берем на себя...

В. Черных. Сейчас «Дебют» как бы достиг своего пика. Получены премии на всесоюзных и международных фестивалях, выпущены первые альманахи в прокат. «Дебют» за два с лишним года своего существования сделал максимум возможного. Я думаю, теперь начнется спад, если не будут приняты новые организационные меры. Для чего, собственно, организован «Дебют»? Чтобы в наш кинематограф пришли талантливые люди со своими замыслами. И вот мы просматриваем поток режиссерских дебютов. Они, как правило, профессиональны, но их могут сделать с таким же успехом еще сто режиссеров Советской страны. И получается, что количественно мы режиссеров прибавляем, а качественно — нет. «Дебют» не должен просто «перепроверять» профессиональные данные — это дело ВГИКа и Высших курсов. «Дебют» должен экспериментировать. Режим наибольшего благоприятствования, положенный в основу объединения, нужно понять как режим наибольшего благоприятствования для работы над сложными социальными проблемами.

Сокращать производство нам нельзя, это скажется на качестве фильмов, но нам нужны не просто профессионалы, а талантливые дебютанты. Непременное свойство таланта — его социальная активность. И «Дебют» должен поощрять работу молодых режиссеров над темами, в которых особо заинтересован сегодня наш кинематограф. В «Дебюте» должна начинаться разведка и наиболее редких в нашем кино жанров.

В студийном производстве у молодых режиссеров, вследствие недостаточного опыта, как правило, не хватает времени. А если бы дебютант пробовал в «Дебюте» один-два эпизода, а потом развивал их — в случае удачи — в полнометражный фильм? Это еще

один путь эксперимента в «Дебюте» — создавать не только новеллы, но как бы «эскизы» к будущим полнометражным фильмам. Например, материал рассказа, который принес в «Дебют» А. Панкратов, был рассчитан на полнометражный фильм, поэтому в сценарии и фильме есть определенная сухость, запрограммированность. А если бы Панкратову дали возможность сделать эпизоды, поэкспериментировать — это могла бы быть дорога к полнометражному фильму.

«Дебют» — проверка не меры владения профессией, а таланта и способности к эксперименту и умению отражать жизнь глубоко, неожиданно, заинтересованно. Фильмы «Ветераны» режиссера А. Сиренко, «Лаборатория» А. Панкратова, «Встреча» А. Итыгилова, «Шелковица» Г. Мелконяна — разные, они имеют свое лицо, подобно лучшим фильмам нашего «большого» кинематографа. В них я вижу позицию художника. Это я и называю экспериментом.

В. Мережко. «Дебют» не эксперимент, а экзамен на режиссера в жестких, неудобных производственных условиях по закону выживаемости.

А. Сиренко. В «Дебюте» приходится работать в сложившейся манере, потому что надо показать себя с лучшей стороны перед полнометражным фильмом. Если бы было два-три дебюта, тогда могло бы быть иное отношение к эксперименту. Во ВГИКе есть возможность экспериментировать, здесь — нет. В курсовой ВГИКа я пробовал себя в эксцентрике, здесь бы я не рискнул.

А. Панкратов. Эксперимент можно рассматривать как стремление удивить. Тогда он приносит только вред художнику. Но есть другой эксперимент. Режиссер всегда стоит перед выбором — раскрыть свою душу или замаскировать ее. Режиссер интересен как некая уникальность. Если он не уверен, что его душа интересна людям, тогда он что-то придумывает, сочиняет. Но у режиссера не только право, а обязанность на эксперимент. Может быть, нужно несколько дебютов. Я, например, хочу снять рок-оперу на материале нашей революции. Когда я говорю об этом, реакция бывает

ужасной. Мы привыкли к тому, что мюзикл — это «чтобы было весело». А я отношусь к этому жанру очень серьезно. Надо разрушать стереотип привычного мышления — это и есть эксперимент.

Как же соотносится с этими постулатами реальная продукция «Дебюта» за два года? В целом можно сказать, что она «не скверная, но и не удивительная». Действительно, в работах дебютантов — увы! — слишком часто не обнаруживаешь стремления к эксперименту, неожиданному поиску. Экспериментальность может быть в сюжетах, темах, жанрах. Но думаю, что нам всего важнее эксперимент не как свободная игра, а так, как бывает в науке: эксперимент, опыт — это способ приблизиться к истине. Новый уровень исследования объективной реальности, уровень знания человеческого мира.

Режиссер, явивший эту меру приближения, даже если он работает внешне традиционно, оставляет ощущение новизны, свежести, единственности, как и должно быть при встрече с настоящим фильмом. В «Дебюте» есть такие ленты. Прежде всего назову фильмы «Встреча» режиссера А. Итыгилова по рассказу В. Распутина (сценарий Г. Панфилова) и «Шелковица» Г. Мелконяна (сценарий А. Акопова). Картины эти заслуживают более подробного разговора.

Фильм «Встреча» поражает «неслыханной» простотой режиссерских средств. В кадре фактически только два актера. И сама история — камерная, личная.

Два человека, которые были знакомы в юности, до войны, встречаются через долгие годы на районном слете передовиков сельского хозяйства. У каждого за плечами своя, нелегко прожитая жизнь. Играют героев Нина Русланова и Станислав Любшин. Это как бы еще один из «пяти вечеров».

Герои вспоминают дорогие только им события своей жизни. Как он ее любил, как она его не любила, как вышла замуж за его друга Ивана, как прожили они с Иваном всего один год, «словно голубки», а потом он ушел на фронт и не вернулся, как она выходила замуж еще раз — не по любви, из

жалости к мужику, как жизнь не сложилась, как работала много и без устали в деревне, как вспоминает теперь этот годочек жизни с Иваном, светлый луч своего счастья, лучше которого ничего не было...

И удивительное дело. Через крохотную эту, интимную историю пробивается движение народной жизни, время, история, хотя ни о чем таком в фильме нет речи. И ломит сердце эта встреча-невстреча, где не приблизиться друг к другу, потому что у каждого свои воспоминания и они цветут-горят на другом берегу и так и остаются воспоминаниями. Не прибегая ни к каким высоким, громким словам, фильм обжигает чувством нравственности рядового человека, его бедами и умением противостоять им, верностью и цельностью душевной. Этот по внешним признакам «уездный адюльтер» — мужчина и женщина в гостиничном номере с шампанским и консервами «бычки в томате» на столе — обнаруживает и обнажает потаенные жизненные пласты.

Выбрав на роли героев актеров Н. Русланову и С. Любшина, режиссер сразу же жестко проявляет свою подлинную, не случайную близость к прозе В. Распутина и сценарию Г. Панфилова. Это именно те актеры, в которых есть драматизм достоверности, пронизывающий весь фильм. Они все делают так, что дух захватывает не от простого жизнеподобия — от узнавания судьбы. В самых незначительных движениях — в том, как Любшин поправляет галстук, неловко и фасонисто, как Русланова расстегивает сапоги, чтобы отдохнули ноги, как тяжело кладет натруженные руки на колени, — актеры передают жизнь, характер, судьбу. Это тот «айсберг», который так нечасто встречается в актерских работах и так дорог в них, когда за жестом, пластикой, мимикой, интонацией встает неповторимость человеческой жизни.

Действие происходит, по сути, в единственном, постановочно невыигрышном интерьере. Но фактурная лепка портретов, выразительный свет, значительность незначительных деталей и жизненных штрихов — вроде ошалелого соседа (С. Никоненко), забежавшего с авоськами не в свой номер, всюду точное со-

отношение слова с движением, и все это делает режиссуру «Встречи» явлением весьма примечательным. Это режиссура современная, умеющая приблизиться к душе человека, не прибегая к «драматургическим чрезвычайностям». Ведь жизнь каждого человека так интересна, мучительно сложна, счастлива и неповторима, что глубоко осмысливать эту единственность — и есть тот поиск, которому надо учиться всей нашей режиссуре.

Фильм Г. Мелконяна «Шелковица» примечателен тем, как изящно и точно он выдерживает форму киноновеллы. В сущности, картину можно назвать экспериментом в области киноновеллы. К этому жанру у зрителя нет привычки, он труден и драматургам и режиссерам, поэтому даже в лучших фильмах «Дебюта», как правило, просматривается заявка на полнометражный фильм. А большая часть недостатков связана именно с неумением вести рассказ, завязка и события которого должны «раскручиваться» стремительно в пределах двух-трех частей.

В фильме Г. Мелконяна есть та соразмерность, тот ход режиссуры, которые сразу заявляют об индивидуальности художника, хотя в основе комедии лежат четко обозначенные «архетипы», привычные сюжетные конструкции. Тут и притча о Давиде и Голиафе, и анекдот о соседях, бесконечно ссорящихся и мирящихся друг с другом: в фильме спор идет из-за того, кому принадлежит дерево шелковицы, которое становится в фильме и «яблоком раздора», и деревом мира, вокруг него в финале примиренные соседи и их многочисленные дети ведут счастливый хоровод.

Работая в рамках притчево-анекдотического сюжета, Мелконян находит ту меру комедийности, которая такому сюжету соответствует. История эта не становится ни претенциозно-символической, ни поверхностно-жизнеописательной. Режиссер умеет на протяжении всего фильма слить нужную ему краску характера героя с главной мыслью картины — о ценности добра, необходимости взаимопонимания, когда сам собой образуется людской хоровод и наступает преодоление в себе

того, что в сутолоке будней так часто разъединяет нас с ближними. Фильм пронизан ровным светом авторского сочувствия к человеку и — в меру — ироничностью. Этим светом напоена «Шелковица», история, где много солнца, красоты, детской непосредственности и взрослой отзывчивости...

●
Чтобы повести разговор о том, что сделано за два года в объединении и определить насущные и непростые для объединения и его авторов проблемы, понять, почему именно такие, а не иные задачи ставят перед собой руководители «Дебюта», следует ближе присмотреться еще к нескольким — тоже по-своему характерным для продукции «Дебюта» — фильмам.

Лента Б. Токарева «Ангел мой» — одна из первых «ласточек» «Дебюта». Картина положительно оценена в объединении, получила приз на молодежном фестивале в Киеве, включена в первый альманах дебютных фильмов, вышедших в прокат. Ее содержание — история девочки лет десяти, которая обожала отца, он был для нее любовью, кумиром, идеалом, но, когда отец сначала бросает маму и уходит к другой женщине, а затем бросает ту женщину и возвращается обратно, переживает в своем кумире разочарование. Сама история первого столкновения цельной детской души с проблемами взрослого мира очень серьезна. Ведь она может оставить неизгладимый след, сформировать человека навсегда: либо, убедить в порочности мира вообще, либо вывести через потрясение на новый уровень сознания.

Режиссер профессионально точно нашел юную исполнительницу, словно рожденную для этого сюжета, — с отчетливо выраженной индивидуальностью, с детским высокомерием, сознанием собственной исключительности и духовной ранимостью. Но девочка все же не атлант. Она не может держать на себе весь фильм. Между тем отношения героев, до конца не прописанные в сценарии, получают в фильме мелодраматическое решение. Обе взрослые героини — жена и возлюбленная — фигуры, одинаково заданные и однотонные:

одна назидательно слезлива, другая — сдержанно горда. Отец, и вовсе непонятный красавец, переходит от одной к другой без всяких на то видимых причин. Отсутствие психологических мотивировок, как водится в таких случаях, компенсируется стрессовыми ситуациями. Девочка ухитряется прийти к «другой женщине» как раз в тот момент, когда ту увозит «скорая помощь» — она не вынесла предательства любимого мужчины и, надо полагать, отравилась. Это и потрясает девочку.

Фильм претендует на философскую мысль о разладе мечты и действительности. Как только отец получил любимую женщину в качестве реальной жены — он к ней охладел. Однако мысль эта никак не вытекает из реальных взаимоотношений героев, она присутствует как голый тезис, как цитата. Девочка пересказывает рассказ Акутагавы «Бататова каша» — о бедняке, мечтавшем о каше и не захотевшем ее есть, когда перед ним оказался целый котел. Кинокадры пустыни, каменной дороги с верблюдами и с задумчивыми, неторопливыми всадниками иллюстрируют рассказ девочки. Щедро потратив на Акутагаву столь дорогое в короткометражке время, режиссер не нашел места и средств, чтобы выразить мысль через анализ своих героев.

Другая лента «Дебюта» — «Блажной» режиссера А. Васильева. В ней тоже очевидна серьезность сценарного выбора и режиссерских намерений. Герой, пришедший в город из деревни двадцать лет назад, теперь решил вернуться обратно. А ведь это дело непростое. У него сложившийся жизненный уклад, ухоженная квартира, любящая и любимая жена, которая никуда не собирается уезжать, взрослый сын. Тем не менее героя с невероятной силой потянуло в родную деревню. Какой это драматичный сюжет и каких тончайших режиссерских средств для оправдания и правдивого изложения он требовал! Такой сюжет нельзя решать только передачей прелести пейзажей русской деревни и документальной достоверностью игры актера Георгия Буркова. Ведь и Буркову необходимо оправдать поведение героя не только на уровне своей природной актерской достовер-

ности, но и на уровне психологической точности человеческих взаимоотношений. А этого сценарию и режиссуре решительно недостает. «Блажной» остается блажным, исключением, странным частным случаем, а не личностно определенным героем, выявляющим социальные сдвиги и перемены в нашей жизни, чему, видимо, были посвящены замыслы А. Васильева.

Смешной и драматичный, серьезный и трогательный фильм А. Gabrielyana «Поговори на моем языке» с тактом и сочувствием, пропущенным через ненавязчивый юмор, рассказывает историю женщины, одиноко живущей в большом городе (раньше, очевидно, она жила в деревне). Она покупает на рынке цыпленка, хиленького, паршивенького, выхаживает его и держит в квартире, как держат собаку. Это, можно сказать, близкое ей существо, ее ребенок, ее забота. Основную часть фильма составляет эпизод, когда героиню (Л. Ахеджакова) неожиданно, спустя, очевидно, лет двадцать, посещает мужчина, любимый ею в юности (Р. Быков). Он решил перебраться в город и теперь, видите ли, предлагает ей выйти за него замуж.

В общем-то, история о том, что даже петух больше похож на человека, тоньше чувствует, чем иной человек, действующий сообразно выгоде, заносчивый и самодовольный. Словом — петух.

Проявив понимание человеческой сущности этой истории, срежиссировав яркую актерскую игру, Gabrielyan, к сожалению, не удержался от чрезмерного комикования в образе гостя, «публициста Элика», слегка смахивающего на стилист пятидесятых годов. И это облегчило, измелечило весь рассказ. А ведь комедийная легкость режиссерских средств не должна снижать уровень поставленных проблем. Как артистически легок и изящен «Осенний марафон» — прямо «пух от уст Эола», а проблемы сложнее.

Фильм «Тихий час» показывает, что Н. Стамбула (режиссер написал сценарий сам) испытывает интерес к драматическим событиям и критическим ситуациям и что это в принципе интерес к внутреннему миру людей. Мо-

лодой парень, ехавший на мотоцикле с женой, попадает в аварию: жена погибает, он сам покалечен. В больницу к нему приходит тесть. Приходит навестить, но не может простить парня и бросает ему в лицо обвинение — очевидно незаслуженное, несправедливое — в убийстве.

Режиссер задумывается о возмездии и прощении, о ненависти и о способности людей к человеческому братству, и это серьезно, достойно. В фильме, однако, есть и внешняя преднамеренность драматизма, неумение «развести» его по характерам и ситуациям. Мысль существует отвлеченно, отсюда и неоправданная поспешность оптимистичного финала. Неожиданно мы видим парня в окне больницы с маленькой дочкой (которую тесть не хотел пускать к нему), он машет рукой тестю, ждущему на улице, — вроде бы нашли общий язык, хоть и неизвестно — когда и как. А ведь это — самое важное...

Почти каждый фильм «Дебюта», где не выдерживается психологически оправданное поведение героев, ищет спасения в чрезмерном акцентировании комического или драматического. Комикует Г. Мыльников в фильме «Колька-опера», хотя нельзя не заметить и его некоторых профессиональных и художественных достоинств. Слишком уж спешит быть смешным и добрым фильм «Как старик ездил за тандыром» Ю. Сабитова, где рассказанная история укладывается в название, по сути равна ему. Фильм знакомит нас с фабулой, а не с людьми. В комедию положений с героем-уродцем во главе превратилась сатира Вампилова «История с метранпажем» (режиссер и автор сценария В. Тарасенко), имевшая в авторском первоисточнике главную и тревожную мысль — о том, как уродливо, опасно невежество, облеченное хоть маленькой, но властью.

Примеры можно было бы умножить. Речь сейчас не о том, обнадеживают ли эти фильмы, средние они или плохие. Беспокоит режиссерская нечуткость к драматургии, неумение раскрыть мысль в сюжете, в характере героев, и как следствие этого — оголенность идеи, фабулы, жанра.

Как же смотрят на первые результаты деятельности «Дебюта» уже знакомые нам собеседники — руководители объединения? В чем они видят недостатки «Дебюта» и дебютантов? На что хотят ориентировать их в дальнейшем?

В. Черных. Как член худсовета я смотрел все работы «Дебюта». Если анализировать продукцию, то можно прийти к выводу, что «Дебют» не активен социально. Режиссеры не стремятся поднимать важные и интересные проблемы жизни. Наших дебютантов слишком часто хочется назвать добренькими, не добрыми, а именно так: добренькими.

Только режиссеры Панкратов, Сиренко, Итыгилов и Мелконян показали в «Дебюте» свое социальное лицо. Я имею в виду не только прямую социальность, но уровень художественной правды, выраженной в их фильмах, поскольку правда о человеке всегда социальна.

В. Мережко. В последнее десятилетие появились режиссеры, которые хотят снимать лишь бы снимать, делать «верняк». Наш кинематограф страдает от «перепроизводства» плохой режиссуры. Режиссеров — без внутренней боли, без позиции, равнодушных, по сути, к делу, которым они занимаются. У таких режиссеров чувствуется апатичность и даже потребительская психология. Отсутствует момент рождения личности художника.

«Дебют» нужен, чтобы поднять уровень новой режиссуры. А режиссер — это прежде всего умение видеть сюжет и работать с актером. Могу отметить в этом смысле Сиренко, Панкратова, Мелконяна, Габриеляна.

А. Мамилов. Самое серьезное беспокойство в части молодой режиссуры вызывает внутренняя пассивность, инфантилизм мышления. Такие режиссеры не покушаются на серьезное, им недостает своих целей. Особенно это характерно для вгиковцев, которые профессионально работают хорошо, но, как правило, не имеют своей художнической позиции. Выпускники курсов, напротив, люди гораздо более зрелые, но они недостаточно подготовлены

профессионально. Наша задача — расширить поиск, сломать стереотип.

В. Ордынский. Наиболее отличительная черта нынешнего поколения молодых режиссеров — осведомленность. Когда она пропущена через творческую индивидуальность — это дает результаты. Когда же осведомленность направлена в первую очередь на то, чтобы избежать того, что рискованно, создать себе удобные условия существования, она губительна для творчества.

Даже несовершенные работы могут радовать. И, напротив, фильмы гладкие, «не хуже других», оставляют чувство неудовлетворенности и даже тревоги. Нужны новые, точно и самостоятельно мыслящие художники. Я могу назвать Сиренко, Панкратова, Итыгилова, Мелконяна. Их работы мне симпатичны, а режиссеры кажутся перспективными.

В целом больше всего нас тревожит несамостоятельность замыслов многих наших дебютантов. Как правило, сценарий предлагает руководство. Но даже если дебютант и приходит со своим замыслом, со сценарием, который ему дорог, то, чаще всего, он его не отстаивает. Это, по-моему, от желания не себя проявить, а угодить тем, кто у кормила. Такого рода пороки есть в любом искусстве, но особенно они очевидны в кинематографе, который связан с производством...

...Вот что говорят руководители «Дебюта». Недостаточная самостоятельность — самый, вероятно, опасный и тревожный момент в характеристике молодой режиссуры. Недостаточная самостоятельность — это значит нечетко выраженная личность, отсутствие своего взгляда на мир, аморфность, готовая принять любую форму.

В практике большого кинематографа эти печальные качества весьма быстро перерастают во всеядность, в работу по уже готовым «образцам», во внутреннюю установку режиссера сделать фильм не лучше других, а не хуже других... Здесь я хочу оговориться. Сегодня, как мне кажется, претерпевает изменение само понятие «режиссерская самостоятельность». Это касается не только ки-

нематографа, но кинематографа особенно. Идет процесс «лидирования объективности» или, как говорят операторы, происходит «борьба за фактуру».

Наш кинематограф 60-х годов в своих лучших образцах был исповедальным, лирическим, звучание материала совпадало с голосом автора. Но это вовсе не абсолютная и не единственная точка отсчета. Мерять им успехи и недостатки фильмов сегодняшних было бы неправильно.

Сегодня авторство режиссера проявляется иначе. Режиссер пробует разные эстетические структуры — разные жанры, разный материал жизни. И это не измена себе.

По-моему, в современном режиссере ценно прежде всего его искусство быть другим, и через это — самим собой. Кроме того, не следует забывать, что режиссер не только автор, но еще и интерпретатор. Сама режиссерская властность сказывается сегодня в умении приблизиться к чужому материалу, а не навязывать ему и нам себя.

Хочу привести слова из появившегося недавно очерка Юрия Нагибина «Летающие тарелки» («Наш современник», 1980, № 2): «Люди о многом договорились. Это вот автобус, а не птичья клетка, и мы едем, а не штопаем носки. Меня интересует мир, о котором договорились, который назван. И я хочу, чтобы литература помогала мне. Наверное, для того она и существует».

Режиссер сегодня проявляет самостоятельность, пробуя себя в разных темах, материале, жанрах. Скажем, Александр Панкратов, выпускник ВГИКа, чей дебют в «Дебюте» стал одним из интересных, незадолго до того снял во ВГИКе в качестве диплома мюзикл по пьесе «На дне» Горького, современную рок-оперу, яркое и любопытное зрелище с драматичными характерами и коллизиями. В «Дебюте» же он взялся за то, что принято называть «производственной драмой», а через нее — рассказал о нравственном климате в человеческом коллективе.

Самостоятельность замысла и самостоятельность выбора сценария тоже не адекватны. Здесь могут быть разночтения. В принципе,

вполне естественно, что дебютант соглашается на сценарий, предложенный руководством «Дебюта». Руководство объединения может и должно вести определенную сценарную политику, иметь в портфеле интересные сценарии для дебютантов. Но система этих взаимоотношений должна четко предполагать, что последнее слово — за режиссером.

Конечно, режиссер не должен брать сценарий с той только целью, чтобы не испортить отношений с руководством «Дебюта». Творческая свобода — важнейшее условие существования молодого режиссера в «Дебюте». Условие это должно выдерживаться строго, ведь именно здесь, в «Дебюте», предстоит определить, на что же способен молодой режиссер сам, без нажима со стороны и чрезмерной опеки.

Выбор дебютантом сценария — проблема действительно важная, ибо выбор сценария уже есть заявка на реализацию своего замысла. Анализ тридцати шести дебютов показывает, что многие дебютанты пришли именно со своими сценарными предложениями. Это и А. Итыгилов («Встреча», сценарий Г. Панфилова), и Г. Мелконян («Шелковица», сценарий А. Акопова), и А. Квирикашвили («Зеленая куколка», сценарий В. Жалакявичуса), и А. Габриелян («Поговори на моем языке», сценарий В. Токаревой), и А. Ермаш («Возвращение доктора», сценарий В. Ежова), и М. Паносян («Конец игры», сценарий В. Ежова), и Ю. Сабитов («Как старик ездил за тандыром», сценарий М. Туйчиева), и Р. Виеру («Телега», сценарий Н. Есинеску), и З. Ералиев («Ливень», сценарий К. Окуркулова), и другие, не говоря уже о тех режиссерах, которые написали сценарий для себя сами (Н. Бурляев, Н. Стамбула, М. Соосаар, В. Ховенко, Л. Сафарова). Однако результаты работы этих дебютантов далеко не равноценны. Здесь есть и обретенные, и явные неудачи, получившие негативную оценку худсовета. Очевидно, несамостоятельность замыслов заложена подчас как раз в неумении выбрать сценарий, предлагается ли он руководством «Дебюта» или называется самим дебютантом.

Оставим в стороне редкие случаи, когда ре-

жиссер выбирает совсем бессмысленный сюжет, хотя случается и это. Например, молдавский фильм «Телега» повествует о добросовестном старике колхознике, который еще в юности тайно умыкнул общественную телегу и до старости лет живет под страхом разоблачения в мелкособственнических тяготениях, хотя он уже давно заслуженный работник, про которого даже в газетах пишут. Такая вот «смешная комедия», заблудившаяся во времени... С этим сюжетом и опытейший режиссер не сделает хорошую картину, ибо в нем позавчерашний день истории и кино. Он изначально архаичен.

Но даже когда в сценарии есть серьезный материал, да и фильм в целом получается неплохой, режиссер зачастую все же демонстрирует неумение осмыслить сюжет на уровне реализма, требующего и глубокого понимания правды человеческих взаимоотношений, и авторского взгляда. А коль скоро психология героев не интересует автора картины, он «впадает в жанр», становится невольником жанра. И фильмы, таким образом, приближаются к отчетливо жанровому кинематографу эпохи его зарождения. Жанр — мелодрама, комедия и так далее — становится не осмысленным отбором средств с четким видением сверхзадачи, а убежищем от сложности жизни, облегченной ее «моделью». Разумеется, чистота жанра не равнозначна изначальному, запрограммированному обеднению постижения жизни. Но отработанные условности его канонов оказываются подчас самоигральными.

Обычно на словах протестуя против жанра как ограничителя жизненной правды, которая «многожанрова», режиссеры на практике прибегают к жанру как к спасительному средству от этой самой жизненной «многожанровости», которую не умеют осмыслить и перенести на экран. И получается в результате не исследование действительности, а мелодрама или «комическая», и уже, увы, не от осознанного пользования жанровыми средствами в их чистоте, а от беспомощности.

Уровень задач, который ставит перед собою «Дебют», достоин всякого поощрения, хотя практически объединение до этого уровня до-

тягивается еще не так часто, как хотелось бы.

И в этом плане, на мой взгляд, необыкновенно важен и плодотворен для выхода на иной горизонт творческой работы курс, который держит «Дебют», — курс на сближение молодой режиссуры с профессиональной драматургией.

В. Черных. Заслуга «Дебюта» — четкие позиции в отношении к драматургии. Объединение сумело привлечь известных драматургов, которые ранее не работали в малом жанре. А ведь только добротная драматургия позволяет проявить возможности режиссера. В «Дебюте» режиссер обычно не «борется с драматургией», а занимается своим прямым режиссерским делом. Это очень существенно. «Дебют» последовательно отклоняет тенденцию, распространенную во ВГИКе — когда режиссеры сами пишут сценарии. Тем не менее и у нас болезнь эта не изжита. Интересных работ по собственным сценариям в «Дебюте» не было.

В этой проблеме, как в капле воды, отражаются процессы нашего большого кинематографа. В Госкино СССР есть данные о том, что тенденция режиссеров к самостоятельному сочинительству растет и кино от этого терпит большие убытки. Проблема эта сложная, и ограничения для режиссеров должны быть на этом пути разумными. И все же то, что большой процент тех, кто пишет сам, не добивается успеха, надо оценить как факт опасный.

В. Мережко. В «Дебют» пришли хорошие авторы. Любая студия может позавидовать списку сценаристов, которые здесь работают, несмотря на трудности новеллы как жанра и отсутствие традиций короткометражного фильма в нашем кинематографе. Сценарий, чувство драматургии — это первая проверка молодого режиссера. От этого почти все и зависит.

А. Мамилев. Один из важнейших методологических выводов, которые мы сделали в результате опыта работы «Дебюта», — это неумение молодых режиссеров работать со сценарной литературой, пренебрежение к ней. Режиссеры плавают в драматургии, но настойчиво пытаются писать сами, повторяя

все те же ошибки. Эта проблема не имеет единственного решения. Есть режиссеры, которые могут и будут писать. Например, Н. Стамбул — он чувствует слово, диалог. Но вот он снял в «Дебюте» фильм по собственному сценарию «Тихий час», и сам признал, что нужно было искать хороший сценарий.

Проблема союза сценаристов и режиссеров вообще острейшая. Тем более когда речь идет о непривычном жанре короткометражки. Мы пытаемся как-то организовать эту работу совместно со ВГИКом — ввести как обязательную часть учебной программы у сценаристов написание новеллы на современном материале или экранизацию рассказа. Умение выбрать сценарий необходимо режиссеру прежде всего. Это закрепляет и повышает уровень профессиональных навыков.



Но вот фильм снят. Режиссер закончил работу в «Дебюте». И тут возникает еще одна — весьма неоднозначная — проблема. Что же дальше? Кто он теперь такой, режиссер, сделавший фильм в ЭМТО «Дебют»?

Фильм, который он снял, оценят. Право оценки принадлежит в «Дебюте» очень представительному художественному совету, в составе которого — виднейшие наши режиссеры, сценаристы и операторы; в бюро худсовета — Василий Одринский, Витаутас Жалакявичус, Юрий Озеров, Григорий Чухрай, Игорь Таланкин. Отдавая молодому режиссеру право быть самостоятельным на всех этапах — сценарий, актерские пробы, съемки, монтаж, — худсовет оставляет себе привилегию решать вопрос о творческой самостоятельности режиссера, оценивая фильм по двухбалльной системе — «да» и «нет». Дебют состоялся или дебют не состоялся. Если «да», объединение рекомендует молодого режиссера к постановке полнометражного фильма на той или иной студии. На «нет», как известно, и суда нет.

Но правильно ли это «суда нет» в данном деле? И здесь, в «Дебюте», тоже не наблюдается единства.

В. Ордынский. Прошло два с лишним года со времени организации объединения «Де-

бют». У нас есть успехи, есть и неудачи. Но задача «Дебюта» — не только выявить способности будущих режиссеров, но и отсутствие таковых. Каждый молодой специалист претендует на высокий художнический пост. Но если он не смог проявить себя в рамках «Дебюта», то мы должны избавить наш кинематограф от необходимости проверять его в условиях нормального студийного производства, где на выявление его неспособности пришлось бы затратить еще много труда и средств. Дебюты бывают разные по степени одаренности, но все играют свою роль, как паровая машина двойного действия — пар подается с одного конца цилиндра, а с другого — машина освобождается от балласта.

В. Мережко. «Дебют» — концентрированный, мощный, ответственный период в жизни молодого режиссера, который сам решает свою судьбу. У нас есть возможность проверить все качества режиссера — деловые и человеческие: режиссер попадает в жесткие производственные условия, у него начинают работать мускулы. Притом никто ему не отказывает в консультациях — здесь работают ведущие кинематографисты. Поэтому заключение «Дебюта» должно, имеет право стать визитной карточкой или волчьим билетом. Возможность ошибки в оценке потенций режиссера — минимальная. Мнения членов худсовета, как правило, совпадают. Одно только: худсовету, бывает, не хватает жесткости, он слишком снисходителен. Между тем благодаря «Дебюту» режиссеры должны появляться или исчезать. Это — норма. Снял серый фильм — моральный обвал. Хороший — будешь работать. «Дебют» — это трамплин для способного человека. Его должен проходить каждый, и он должен давать диплом, как ВГИК или курсы. Это заряд профессионального режиссера-постановщика. Прошедшим «Дебют» необходимо давать постановку сразу, чтобы не старели.

В. Черных. Я предлагаю не выдавать молодым режиссерам рекомендации к постановке полнометражных фильмов. Мало того, я думаю, что дебютов может быть несколько, режиссер может прийти еще раз — дорога не

должна быть закрыта. Когда я вижу, как молодые режиссеры представляют на худсовет свой фильм и боятся, что им скажут «нет», я думаю, что жесткость аттестации и развивает творческий конформизм. Не аттестация нужна, а работа. Не нужно делать «Дебют» инстанцией. Он должен быть категорией творческой...

Наверное, в практической оценке по принципу состоятельности или несостоятельности дебютанта есть свой смысл, ибо кинематограф наш должен не только приобретать молодых талантливых режиссеров, но и освобождать иных режиссеров от иллюзий, а режиссерские штаты — от балласта. Известно, что режиссеры, претендующие на постановку и не получившие ее, годами упорствуют, стучась во все двери.

Слова «дебют не состоялся» — роковые, итоговые. Это слагбаум, он закрывает дорогу. И все же, надо ли «Дебюту» быть слагбаумом, и, попросту, возможно ли это на практике? Если доводить идею до логического конца, то директора студий не должны иметь права давать постановку режиссеру, прошедшему через «Дебют» и оцененному как несостоявшийся. Но студия, ее административные и творческие организации могут думать иначе. Ведь даже теоретически невозможно признать абсолютную непогрешимость мнения художественного совета «Дебюта», ибо признание непогрешимости — начало всякой догмы. Было бы нелепо оспаривать компетентность художественного совета. Но сама точка зрения на худсовет как на источник истины в последней инстанции весьма опасна. В каждой конкретной судьбе важна допустимость разночтений.

Проанализируем, какая картина вырисовывается с нашей молодой режиссурой, судя по оценкам, выставленным худсоветом за два года существования «Дебюта». Из 36 дебютантов творчески бесперспективными признаны только пять. То есть добрее наш худсовет и быть не может! Остальные — тридцать один режиссер — рекомендованы худсоветом для дальнейшей работы на студиях в качестве режиссеров-постановщиков. Даже не приступая ни к какому анализу фильмов, а только упи-

раясь взглядом в цифры, в само соотношение 31:5, — невольно задумаешься.

Во-первых, припоминаешь исходную точку отсчета «Дебюта» — выявить талантливую режиссера, художническую индивидуальность. Так что же, нас ожидает в ближайшем будущем такой наплыв талантов? Это было бы, конечно, замечательно, но все же соотношение неслыханное-невиданное. Практика такого соотношения нигде и никогда не знала. Обратная пропорция 5:31 представляется гораздо реальнее. Не кончится ли все при такой постановке дела тем, что через десять лет, когда сегодняшние молодые перейдут в разряд немолодых, они тоже соберутся и напишут письмо в Госкомитет кинематографии о том, что режиссеров в нашей стране предостаточно и не следует давать постановку молодым, ибо старая гвардия может обеспечить реализацию всей продукции.

Кроме того, в какой-то мере худсовет — это лотерея. При всей обязательности членов худсовета, добросовестности и любви к работе с молодежью, все члены художественного совета не могут всякий раз обязательно присутствовать на его заседаниях — у кого съемки, кто в командировке, кто болен. Значит, сумма мнений подвижна и нестабильна.

Позволю себе, хотя бы в виде примера, обратить внимание на молодого режиссера из тех пяти, кто «в списках не значится» и чья судьба, как мне кажется, вызывает беспокойство. Это Минаев, выпускник Киевского театрального института. У него был интересный диплом. По окончании института его пригласила на работу Одесская киностудия, которая и рекомендовала Минаева в «Дебют».

Я совсем не настаиваю на положительной оценке его фильма. Я говорю о нем, как о режиссере, притом предположительно. Тем более что отчетливых аргументов у меня нет. Напротив. Фильм, который он сделал в «Дебюте», — плохой. В нем есть то бормотание поэтической невнятицы, которое свидетельствует или о «болезни молодости» или об изначальной неспособности анализировать жизнь. Простой рассказ известного украинского прозаика Е. Гуцало «Шутили с Катериной» — о

красивой деревенской бабе, к которой липнут все мужики, а судьба ее несчастна, ибо единственно любимый предал — режиссер превратил в архаичное экранное шаманство эпохи первых лет немого кинематографа, переделав даже название рассказа в чарующе невразумительное «Серебряная даль».

И все-таки... все-таки это человек способный. Не настаивая на своей правоте, предполагаю все же, что у молодого режиссера есть то необъяснимое качество, которое можно назвать чувством экрана. А это не так уж мало и столь же необходимо режиссеру, как чувство слова писателю. Минаев именно молодой режиссер. Даже зеленый. Даже темный. И художническую позицию его еще не обнаружишь. А «первичная материя» есть. Так почему же худсовет, проявив тридцать один раз доброту и снисходительность, даже часто непомерную, отказал в ней Минаеву?

Я говорю не только о судьбе Минаева, а о самом принципе оценки дебютных работ. Сейчас Минаев, несмотря на провал в «Дебюте», снял фильм на той самой Одесской киностудии, которая его рекомендовала в «Дебют». Как надо относиться к такому расхождению — как к естественному процессу? Или как к чему-то запретному? Это надо бы выяснить, чтобы худсовет не работал всуе.

Очевидно все же, конечный приговор «Дебют» выносить не может. Оценка его не должна ни давать режиссеру формальное право требовать полнометражную постановку, ни оставить надежду навсегда. Может быть, режиссеру нужно вручать копию протокола худсовета, где есть мнение каждого, могут быть иные формы подведения итогов — полезные и для судьбы кинематографа и для судьбы молодого режиссера.



«Дебют» делает лишь первые шаги. Это лаборатория, живой, растущий и развивающийся творческий организм. Он еще ищет — и оптимальные организационные формы для решения своих задач.

«Дебют» — это только начало. Как всякое начало, он хорош тем, что у него есть будущее.



Ю. Севенард — М. Саенко

Острова в океане

Диалог с отступлениями

Наш разговор с начальником Нурекгэсстроя Юрием Константиновичем Севенардом начался так, как иногда начинаются «производственные» фильмы — с конфликта. Разумеется, с незначительного, так сказать, мини-конфликта, который, как часто и в этих фильмах, впоследствии благополучно разрешился. Мой собеседник, мельком взглянув на портативный магнитофон, сказал:

— Вы это уберите. Так у нас разговор не получится. И вообще, я предлагаю поговорить по дороге, пока буду показывать, что мы здесь понастроили.

Я попыталась возразить, что, мол, записываю просто для удобства, а не для эфира, что магнитофон мой отлично может работать и в машине, и вообще где угодно, но Севенард отвел мои возражения решительно и даже несколько резковато:

— Мне это будет мешать. Поехали.

Мы сели в «газик». Севенард вел машину сам, вел мастерски, но спокойно, без показной удалости. Дорога крутая, извилистая, взбиралась в гору, ныряла вниз, потом снова шла вверх, изгибаясь на поворотах. Казалось, что не люди прокладывали эту дорогу, а она возникла сама, по собственной воле, подчиняясь необъяснимому капризу. От легкой досады, возникшей в первые минуты, не осталось и следа. Все в это декабрьское утро — и солнце в голубом безоблачном небе, и красно-золотистые горы, и такое непривычное в зимнюю пору тепло — девятнадцать выше нуля, и пение птиц, и журчание арыков — все было, как неожиданный подарок судьбы.

Мы проехали совсем недолго, минут двадцать, когда машина остановилась. Далеко внизу синела река, образующая здесь залив, в котором отражалось белое здание гидростанции, а чуть глубже две горы, на правом берегу — Нар и на левом — Сандук, смыкались с третьей. Это и была плотина Нурекской ГЭС, одна из крупнейших в мире.

Еще не представляя себе и малой доли того, что сделано в Нуреке, я уже знала, что это самая крупная гидроэлектростанция в Средней Азии, что общая ее мощность составит три миллиона киловатт, что с ее помощью площадь орошения в хлопкосеющих районах расширится примерно на миллион гектаров. Знала я и то, что вот уже одиннадцатый год этой огромной стройкой руководит инженер Севенард, в тридцать четыре года возглавивший многотысячный коллектив. Было заманчиво побеседовать о современном кинематографе с руководителем такого масштаба, выяснить его точку зрения на проблему «экран и жизнь». Понимая степень занятости своего собеседника, честно признавшегося в первые же минуты встречи, что может рассуждать о кино «как дилетант», что многие фильмы, вероятно, пропустил, я повела разговор издали.

— Давайте предположим, что в Нуреке не четыре, а два кинотеатра. В одном из них идет фильм о любви, в другом, условно назовем его — «производственный». Куда пошли бы вы?

— Если допустить, что никакой информации ни о той, ни о другой картине у меня нет, видимо, на «производственный».

— Почему?

— Наверное, потому, что меня профессионально интересует чужой опыт, конфликт, в котором я, кстати, усматриваю залог прогресса. Впрочем, не я один поступил бы так, а и многие мои коллеги — люди разного возраста, даже совсем молодые. Ведь пишут же, что фильмы на «производственную» тему, и очень хорошие, и даже средние, вызывают интерес и стали «кассовыми».

— Но ведь всегда вечными темами настоящего искусства были война и мир, борьба человека за свободу, любовь и ревность. Люди же всегда трудились, строили, и легко допустить, что у них были свои «производственные» конфликты. Почему же прежде искусство ими не интересовалось, а сейчас так много этим занимается? Как по-вашему?

— Это у вас я должен был бы спросить... Можно ответить так: главным содержанием жизни человека в нашем обществе стал или все больше становится труд. Таким образом, в кино находят определенный отзвук веяния времени. Короче говоря, что наиболее актуально сегодня, тем искусство и занимается. Но это ответ, лежащий на поверхности, как мне кажется. Признаюсь, я не анализировал, что именно влечет меня на такие фильмы, вообще не думал об этом. Но сейчас, вспоминая те картины, которые произвели на меня наибольшее впечатление, прихожу к выводу, что мне лично важен был подход к проблеме, если она вообще есть, — насколько честен этот подход, насколько остро и принципиально проблема поставлена. И, вероятно, насколько она соотносится с жизнью.

— Иными словами, вы, сталкиваясь в своей практике с реальными трудностями, попадая в реальные конфликтные ситуации, хотели бы знать, как ведут себя в подобных ситуациях другие?

— И да, и нет. Насколько мне известно, фильмы, даже очень хорошие, редко влияют на ход вещей в действительности. Это было бы идеально, если бы искусство, идя чуть-чуть впереди, могло предугадывать, предвосхищать реальные конфликты. Но ведь экран в лучшем случае отражает жизнь, и то часто с большим опозданием. Я при всем желании не могу сказать, что сверяю свою работу, свой стиль руководства, свои способы преодоления препятствий с деятельностью киногероев. Чаще всего люди на экране ведут какое-то иллюзорное, что ли, существование. Вот, к примеру, один из лучших фильмов — «Премия». Есть там два бригадира — Потапов и второй, рвач такой удачливый...

— Кочнов.

— Да, кажется. Так вот, я работал на разных участках больших строек — в Красноярске, на Асуане, здесь, и не видел ни такого, как Потапов, ни такого, как Кочнов. Правда, в облике начальника строительства я узнавал знакомые черточки, но не более... Конечно, вопросы, поднятые А. Гельманом, в жизни существуют, но характеры людей, на мой взгляд,

не столько увидены, сколько сконструированы. Так сказать, собирательный образ передового бригадира и его антипода. И если взять внешний пласт этой ситуации, его чисто сюжетную сторону, то она тоже во многом смоделирована, хотя воспринимается как достоверность. Может быть, я излишне категоричен, но у нас такая ситуация вряд ли возможна. И не потому, что все в полном порядке. И не потому, что наши люди не способны критически мыслить, добиваться устранения производственных пороков, а потому, что у нас, я верю в это, нет того водораздела между руководящим звеном и исполнителями. Мы в процессе работы постоянно критикуем друг друга и вместе боремся с недостатками. У нас в основном — единомыслие. В этом разница.

Но я помню, как живо и горячо обсуждали у нас «Премия», которая чем-то «зацепляла». Обсуждали, правда, не столько фильм, сколько свои дела, но фильм подтолкнул, заставил по-новому взглянуть на те проблемы, которые мучили нас. Честно говоря, проблемы эти были другими и отнюдь не менее серьезными...

...Что мне больше всего запомнилось из нашего первого длинного разговора и поездки, продолжавшейся около трех часов? Помню, что буквально на каждом сооружении, на каждом повороте взгляд Севенарда останавливался так, как будто это были какие-то вехи в его жизни, в истории Нурека. Я думаю, это так и есть. Вот машина свернула на мост — обычный, несколько не впечатляющий красотой и изяществом конструкций, несколько даже трапезный. Впрочем, вид этот был обманчив — грузоподъемность моста очень велика, по нему ездили и продолжают ездить сотни большегрузных БелАЗов. И тем не менее битва за него, как выяснилось, решала многое. В проекте он не значился. На головные сооружения вела узкая дорога, где едва могли разминуться встречные машины, и тоннель, где люди задыхались от выхлопных газов. По мнению Севенарда, мост был жизненно необходим, и он пытался «пробить» его во всех инстанциях, но безуспешно. Тогда на свой страх и риск он заказал проектантам документы и начал строить этот мост. Руководители треста, не поддававшиеся ни на какие уговоры, расценили это как самоуправство и разбазаривание средств — еще бы, какой-то мостик, а семьсот тысяч! — и конфликт зашел так далеко, что его вынуждены были разбирать на уровне союзного министерства. В отличие от руководите-

лей треста замминистра прислушался к доводам начальника строительства и подписал необходимую бумагу, заметив впрочем: «Ну ты и партизан!»

Юрий Константинович вспоминает об этом с улыбкой и говорит, что «партизан» — это совсем не так плохо, что он, наверное, был бы счастлив партизанить в войну, но не довелось, просто по возрасту. Впрочем, это не единственный случай, когда Севенарда обвиняли в партизанщине, в том, что он действует «в обход», минуя лиц, которые призваны решать настоящие вопросы стройки, но по тем или иным причинам решают их недостаточно оперативно или вообще не решают. Когда мы спустились в машинный зал, глядя на купола агрегатов, задумчиво сказал: «Да, первые три агрегата первой очереди принесли мне не только радость победы, но и строгий выговор...» Люди, с которыми мне довелось встречаться в Нуреке, говорили, что кроме организаторского и инженерного таланта Севенарда отличает еще и неуправляемость, причем слово это произносилось явно одобрительно; нежелание слепо повиноваться чужой воле, умение рисковать, сохранять и отстаивать свою независимость. И потому мне было особенно интересно вклиниться в тему конфликта тесно примыкающий к ней вопрос:

— Как вы смотрите на те образы современных руководителей, которые встречаются в «производственных» фильмах?

— Я уже говорил вскользь, что узнавал знакомые черты в характере руководителя из «Премии». Мне были интересны люди, с которыми меня познакомил фильм «Укрощение огня». Мне запомнился и Чешков, хотя я лично не во всем его понимаю и, честно говоря, не встречал таких, как он, в жизни. Однозначно ответить на ваш вопрос трудно. Но вот один забавный пример. У нас в Нуреке снимался фильм «Сибирячка». И панорама стройки, и развернувшийся в то время фронт работ, и погодные условия — все это устраивало кинематографистов. Несколько эпизодов они снимали прямо у меня в кабинете. И вот Евгений Матвеев, играющий тоже начальника крупной стройки, проводя какое-то совещание или споря с кем-то, я уже точно не помню, стукнул кулаком по столу, и стекло, лежавшее на этом столе много лет, разлетелось. Казалось бы, мелочь, пустяк... Но мелочь чрезвычайно характерная. Так, видимо, представ-

ляют себе руководителя работники кино. Мне в общем-то нравится то, что делает Матвеев, он убеждает, он живой, но, насколько я могу судить, предполагалось, что это руководитель крупного масштаба, умный и волевой человек. А между тем кричать и стучать по столу может только слабый, не обладающий никакими другими средствами воздействия, выходящий из себя от собственного бессилия...

— Ваши коллеги говорят, что за десять лет совместной работы ни разу не слышали, чтобы вы повысили голос?..

— Ну уж и ни разу...

— Мне рассказывали, что некоторые обвиняют вас в либерализме, говорят, что вы не умеете наказывать и что люди ведут себя с вами слишком запросто, что ли...

— Может быть, я либерал, я не знаю. Помоему, в фильме Ростюцкого «Доживем до понедельника» один из учеников написал так: «Счастье, это когда тебя понимают». Я убежден, что понимание — залог нормальной работы и нормальной жизни. Пусть не покажется вам бахвальством, но я почему-то думаю, что коллектив в целом — и рабочие, и командиры производства, за редким исключением, — меня понимают. Не в моем характере и не в моих правилах выпячивать свое положение. Зачем? Это не поможет, если что-то не ладится, ни к чему, когда в общем все в норме. А дела у нас идут хорошо. Подумайте сами — мы на пятнадцать месяцев раньше срока ввели в действие последний девятый агрегат, мощность станции достигла проектной — 2 миллиона 700 тысяч киловатт. А ведь бывало всякое... Если экономические показатели у нас хорошие, если у нас стабильный коллектив, если люди по моей просьбе идут в ледяную воду ночью для того, чтобы ликвидировать опасность аварии, значит, они мне верят. Раз они мне верят, значит, они меня, видимо, уважают. А если так, что еще мне нужно? Кстати, я не помню ни одной картины, где по-настоящему ставилась бы очень важная, на мой взгляд, проблема — проблема власти, власти руководителя, использования этой власти. А ведь это интересно — иссле-

довать те ситуации, при которых необходимо употребить эту власть, волевые решения, исследовать восприятие их другими людьми. Наконец, разобраться, чем оборачивается для самого человека возможность пользоваться властью. Масса чисто психологических и нравственных проблем порождается этой темой. В какой-то степени она была задета тем же Чешковым. Но там было несколько прямолинейно: деловой человек, оказавшийся на гребне событий, озабоченный стремлением делать дело, невзирая ни на что. Мне лично, как человеку, такое нарочитое, навязчиво «деловитое» поведение просто противопоказано. Наверное, это нескромно все время «сворачивать» на себя, но, как говорится, самый близкий пример. Я когда пришел сюда, то дал себе слово: ни одного человека — я имею в виду инженерно-технических работников — не увольнять по своей инициативе. Я поставил перед собой задачу научиться работать с людьми, научиться определять политику взаимоотношений. И сейчас, когда дело на этой стройке идет к концу, мне приятно, что за все годы пришлось расстаться с двумя или тремя. И то это произошло лишь потому, что эти люди явно не соответствовали тому конкретному делу, которым начинали заниматься. Тогда ведь многие работы только разворачивались, и кому-то я предлагал перейти с одного участка на другой, скажем, с основных сооружений на механизацию, причем в той же должности. Некоторые товарищи обиделись и ушли. А вот в иных фильмах о производстве люди пачками подают заявления об уходе... «Управленческий» конфликт — явление достаточно распространенное как в жизни, так и в кино. Но вот истинно масштабной личности, интересной нам, зрителям, не потому, что она оказалась в какой-то острой ситуации, а потому, что она открывает глубину характера современного руководителя, — такой личности я на экране не встречал. Я имею в виду, за последние два-три года. Быть может, оговорюсь, что-то пропустил, не видел. Во всяком случае, не было такого, который был бы ровня Трубникову из «Председателя», Губанову из «Коммуниста», Гусе-

ву из «9 дней одного года». Даже в таком интересном фильме, как «Обратная связь», на мой взгляд, есть серьезная проблема, узнаваемые ситуации, но — не больше. Я понимаю, хотя всего лишь дилетант в этой области, что характер проявляется в столкновении, что реальные жизненные явления, взятые сами по себе, еще не могут составить суть художественного произведения, что искусство имеет свою логику, свои законы. Ему нужно, например, как бы укрупнение, обострение, концентрация явлений действительности. Но, по-моему, нельзя во имя экранной остроты, во имя того самого столкновения, где должен проявиться характер, расчетливо моделировать эти условия и конфликты. Рискую показаться назойливым, снова вернусь к «Сибирячке». Посмотрел я эту картину, увидел на экране знакомые места, нашу стройку и подумал: как жаль, что такая грандиозная панорама служит фоном для «узкого» конфликта. Я допускаю, что сохранение мраморной горы для этого маленького городка — важно, я уверен, что экологические проблемы остроактуальны. Но вместе с тем я убежден, что на такой стройке существовали еще и другие, может быть, гораздо более серьезные конфликты, так же, как они существовали и у нас. И еще я не могу согласиться с тем, что два таких человека — начальник стройки и партийный руководитель, каждый из которых по-своему прав, не могли найти общего языка, не говоря уже об инженерном решении проблемы. Неумение понять правоту другого — свидетельство духовной незрелости, а ведь авторы фильма отдают героям свои симпатии и всеми средствами агитируют нас присоединиться... Я недавно посмотрел картину, где уже, наверное, в сотый раз разыгрывается борьба новатора — главного инженера с консерватором — директором. Может быть, мне повезло в жизни, но я ни разу за свою многолетнюю практику не только не участвовал, но и не наблюдал такой борьбы в столь «оголенном» виде, хотя допускаю, что когда-то это было возможно. Времена изменились. Сейчас нет реальной почвы для конфликта между руководителем-ад-

...Анатолий Николаевич Малинов — первый секретарь Нуρεкского горкома партии — рассказывал об острейшем конфликте, существовавшем одно время между руководителями города и руководителями стройки. Начальник строительства считал, что все силы должны быть брошены в первую очередь на сооружение основных объектов, руководители города ратовали за строительство капитального жилья, за создание нового Нурека. Но поначалу город вообще не проектировался, предусматривался лишь рабочий поселок при гидроузле. Когда же было принято окончательное решение о создании города, работы на головных сооружениях вступили уже в такую фазу, что назрела острая необходимость привлечь большое количество людей. Где их размещать? Уже был здесь печальный опыт 1963 года, когда первых строителей поселили в палаточном городке, в юртах, и весенние проливные дожди затапливали это ненадежное жилье. А рабочие все прибывали и прибывали. Тогда в управлении строительства решили завезти из Братска восьмиквартирные сборные щитовые дома, чтобы создать людям нормальные бытовые условия. Это была вынужденная, но необходимая мера, которая вызвала серьезные возражения у руководителей города. Вот как раз тот случай, когда острый конфликт возник по вине плановых органов. Сейчас крупные стройки планируются иначе. Скажем, Рагунская ГЭС. Сначала создается база — город, все культурно-бытовые объекты. Сегодня в Нуреке кварталы многоэтажных домов с вентилируемой кровлей, центральная площадь с бассейнами и фонтанами, школы, в том числе и музыкальная, детские сады, больницы, поликлиники, дома быта, рестораны и кафе, парк культуры и отдыха, четыре широкоэкранных кинотеатра, великолепный Дворец строителей, библиотеки, среди которых уникальная: десять тысяч то-

— Если попытаться сформулировать более или менее кратко, то выглядит это примерно так: несовершенство планирования, несовершенство хозяйственного механизма и его влия-

ние на эффективность труда тысяч людей, на материальный прогресс нашего общества, на нравственную атмосферу в том или ином коллективе. Вот конкретный пример. В начале семидесятых годов наша стройка вышла на необходимые высокие темпы, и в то время, когда практически требовался основной разворот работ, необоснованно, без всяких объективных причин нам резко сократили финансирование. Таким образом темпы строительства были искусственно заторможены. Если учесть, что мы освоили около 60 миллионов в год, а в следующем году нам сократили финансирование наполовину, то можно себе представить, к каким последствиям привел этот запланированный спад. Тысячи людей, приехавшие сюда из разных концов страны, молодежь по комсомольским путевкам, ветераны-гидростроители, крупные специалисты-инженеры — все видели, что предстояло выполнить бóльший объем работ, чем прежде. Весь коллектив знал, что строительство можно закончить раньше, дав стране то, что ей так необходимо, — энергию и воду покоренного Вахша. А мы вынуждены были сокращаться. От уровня финансирования зависело все — лимиты по труду, ресурсы, металл, цемент, лес, шифер, техника, транспорт, заработная плата... Люди вынуждены были уходить. Мы потеряли многих хороших работников, по-настоящему хороших, хотя коллектив, костяк его все же сохранили. Началась борьба. Мы не соглашались затянуть строительство до конца одиннадцатой пятилетки, а именно такие сроки планировались. И нам удалось доказать в Госплане СССР ошибочность принятого решения. Обстановка усложнилась еще и тем, что в период спада были ликвидированы строительные управления — основа основ строительного производства. Вместо звеньев бюрократических, канцелярских было сокращено самое производственное звено. В этот же период нас лишили права соцпредприятия, что привело к далеко идущим отрицательным последствиям, к отсутствию фонда стимулирования, например. Кстати, положение было настолько неестественным, что мы иной раз месяцами не могли выплатить

людям вполне законной и заслуженной премии. Бывали случаи, когда мне приходилось лететь в Москву и просить у министра из централизованного фонда деньги, чтобы как-то рассчитаться с нашими долгами — выплатить рабочим, инженерно-техническим работникам премию за победу в социалистическом соревновании. Еще труднее подсчитать моральный урон. Мы не имели возможности и оказать своевременно материальную помощь, ведь всякие случаи бывают, к несчастью, люди и умирают, и погибают, а наш долг — помочь семьям, в Таджикистане особенно много многодетных семей. Стало сложно установить, положим, персональную надбавку заслуженному человеку, изменились размеры отчислений, а отсюда и затрат на жилищное строительство, культурно-массовые мероприятия, приобретение путевок. Явная несправедливость!

— *А когда ошибка была в Госплане исправлена, что было потом?*

— В первый же год коллектив сумел в полтора раза увеличить выполнение программы. Хотя это было чрезвычайно нелегко. Ведь когда уже допущен спад, то потом даже психологически перестроить все организации, предприятия, от которых мы так или иначе зависим, очень сложно. Приходилось в течение всего года и пополнять коллектив кадрами, и поднимать моральный дух, и расширять фронт работ. Но последствия мы ощущаем еще и сегодня. Решение о праве соцпредприятия, о фондах стимулирования осталось в силе.

Вот вам пример того, как вроде бы производственный конфликт превращается в нравственный. Я вообще склонен думать, что эти понятия неразрывны — ведь в основе любого производственного конфликта лежит отношение человека к делу. А это уже нравственная категория.

...Даже в несколько сухом изложении Юрия Константиновича эта страница в истории создания Нурекской ГЭС выглядит достаточно драматично. Да и сам Севенард, на мой взгляд, вполне может послужить прототипом такого руководителя, который решает одну из труднейших задач: добивается гармонического сочетания интересов возглавляемого им коллек-

тива и каждого человека в этом коллективе с интересами всего общества в целом. Каким высоким нравственным и интеллектуальным потенциалом должен обладать такой руководитель, каким испытаниям подвергаются его деловые и человеческие качества. Как непохож был мой собеседник на руководителей, которых знаем по, в общем-то, неплохим фильмам: «Самый жаркий месяц», «Собственное мнение» и другим. Что и говорить, экстремальные характеры, подобные Трубникову или Чешкову, наверное, не так часто встречаются, особенно теперь. Страсти и конфликты в наше время принимают другой облик, окраску. Но и сегодня современный руководитель не может избежать необходимости использования власти. И в эпоху НТР существуют и действуют принципы единоначалия. Но вот как пользоваться этим принципом, как добиться, чтобы рядом были не подчиненные, а соратники? Ни жизнь, ни, разумеется, искусство однозначного ответа на это не дают. А между тем как интересно было бы «подсмотреть», как сочетается твердое единоначалие с творческим содружеством и развитием демократии в современном производстве, средствами искусства раскрыть этот процесс! Отнюдь не ставя себя в пример, Севернард рассказывает о том, как рождаются «коллективные идеи».

— Возникает мысль. Если есть возможность, время для размышлений, вынашиваю ее, поворачивая и так и эдак, взвешиваю, рассчитываю, проверяю. А в один прекрасный день рассказываю товарищам, причем, как бог на душу положит, без четких формулировок, так сказать, в сыром виде. И если мысль плодотворна в основе своей, то ее обдумывают сообща, а потом кто-то поворачивает ее неожиданным ракурсом или, наоборот, продолжает ее в намеченном мной направлении. И наступает момент, когда выбирается оптимальный вариант. Это моменты, которые я могу назвать счастливыми, потому что я утверждаюсь в том, что сам думал верно, потому что рядом люди, способные осмыслить, проанализировать и творчески развить ту крупницу, которую я им дал... И еще одно: бороться за осуществление этой идеи мы будем вместе, ведь она наша общая.

— Именно такой способ сотрудничества и лежит в основе вашего стиля?

— Не всегда. Бывает что решение нужно принимать оперативно. Бывает, что я просто

не могу объяснить, почему решаю так или иначе, бывает, что я на все сто процентов убежден в правильности какого-либо шага, а на обсуждение его нет времени. И тогда я говорю, а люди выполняют. Здесь необыкновенно важна степень доверия, веры в меня. Если я говорю: надо, значит надо. Люди делают это, невзирая ни на что. Вот безусловная вера, по-моему, и есть высшая награда любому руководителю. Но поймите меня, не слепая, основанная на страхе, на каких-то репрессиях и приказах, нет, вера, основанная на общей любви к делу, на сотворчестве, если хотите, на преодолении общих трудностей, вера взаимная и дающая силы. Кстати, эта тема, тема спаянности, обоюдного глубокого доверия коллектива и руководителя, общей высокой ответственности за дело, на мой взгляд, еще недостаточно отражена в нашем киноискусстве. Я не призываю к бесконфликтности, но почему непременно конфликт между людьми, делающими одно дело? У нас, к сожалению, еще достаточно «внешних» конфликтов.

— Что вы имеете в виду?

— Обстоятельства, мешающие нам всем, скажем, нашему двенадцатитысячному коллективу, работать лучше. Ведь именно в борьбе с такими явлениями, когда поставщики часто недодавали нам положенное, и родилась «Рабочая эстафета» — новый вид социалистического соревнования смежных предприятий, который изменил наши взаимоотношения с этими предприятиями. Или ошибки в расчетах, в проектах, углубление этих ошибок соображениями карьеристскими и «чести мундира», борьбой честолюбий. Разве не тема для остроконфликтной картины эпизод, происшедший у нас, когда в результате технической, инженерной неграмотности, допущенной в самом проекте, мы едва не оказались перед лицом катастрофы? Не прими мы мер вовремя, потерпели бы многомиллионные убытки, потеряли бы время, технику, людей...

...Со смотровой площадки открывалась панорама ГЭС, плотина, эта рукотворная гора, созданная по сложнейшим технологическим законам, в условиях труднейшего рельефа. В узком каньоне усмирённый Вахш нес свои

необыкновенной синевы воды. Когда приезжие или туристы спрашивают Севенарда, почему такая необыкновенная синева, он с самым серьезным видом отвечает: «Подкрашиваем. Специального человека держим — вон у того водосбора стоит!» Вливаясь в Нурекское море, эти воды шли через ирригационные сооружения на хлопковые поля, а вверх от станции поднимались к перевалу ажурные опоры высоковольтной линии. Я представила себе, что могло бы быть, если бы начальник строительства не нашел в себе мужества опровергнуть выводы авторитетной комиссии, поступить по-своему, исправив ошибку в проекте. И что бы произошло здесь, когда однажды ночью начал «сползать» откос плотины, если бы не самоотверженность людей, предотвративших аварию. Я спросила у Юрия Константиновича, как это было?

— Совсем не как в кино... Когда мы набрали воду до определенной отметки, возникла критическая ситуация. Откос плотины оказался под водой, выходящей на поверхность. Надо было немедленно спасать его, как у нас говорят, выполнить оголовки и прочее... Не буду утомлять вас техническими подробностями, да и не в этом дело. Дело в том, что именно тогда мне пришлось употребить власть и попросить авторитетную комиссию не мешать нам. Много пришлось изменить в проекте, далось каждое изменение, сами понимаете, нелегко.

...Да, ни мирный, приглушенный рокот Вахша в нижнем бьефе, ни мрамор и бетон сооружений, ни спокойный гул генераторов, ни озон горного воздуха, ни Нурекское море, словно вырубленное из памирского лазурита, не расскажут о кипении страстей, об ошибках и радостях, о том, что оплачено высокой ценой, человеческими жизнями, наконец.

— Вот я говорил о том, какой ценой достаются свершения... И если снова вернуться к теме нашей беседы — кино и жизнь, — то и здесь, по-моему, кинематограф несколько робок. Давайте вспомним, как гибнут люди в фильмах о сегодняшнем дне. Один тонет в реке, спасая ребятишек. Другой в разгар своей войны, объявленной жулику, доходит до такого состояния, что падает с подножки поезда. Третий, невзирая на недавний инфаркт, идет на работу, чтобы ликвидировать прорыв, и умирает... Может быть, я не имею права судить, так как наверняка не смотрел

многих фильмов, но мы ведь договорились, что я высказываю суждения рядового зрителя, а не критика, обязанного знать все о предмете. Так вот, с моей зрительской точки зрения, кино внушает мысль о том, что в наших условиях степень производственного риска очень невелика, что техника безопасности для того и существует, дабы свести эту степень к нулю. Все так. И между тем люди погибают не только потому, что существуют причины, не связанные с их прямым делом и не потому, что где-то кто-то плевать хочет на технику безопасности. Люди погибают еще и потому, что нередко сознательно идут на риск, идут, понимая опасность, которую невозможно ни предвидеть, ни предупредить. Никто, разумеется, не планирует несчастные случаи, никто не прогнозирует потери, но они бывают, и закрывать на это глаза нельзя. И далеко не всегда кто-то конкретно виноват в случившейся трагедии. И далеко не всегда гибель человека влечет за собой суровые меры по отношению к лицам, отвечающим за безопасность. И это не потому, что мы примирились — со смертью вообще невозможно примириться, а потому, что и закон, и люди, применяющие этот закон, руководствуются мудрыми соображениями реальности и справедливости. Драматических ситуаций у нас, к сожалению, хватает. Ну вот такой случай. Нужно было производить большой, массовый взрыв на плотине уже действующей гидростанции. Для того чтобы защитить трансформаторы от возможного разлета камней и повреждений, нашли такой выход: протянуть через ущелье трос и на него навесить шторы из металлических сеток, перегородить весь каньон такими висячими конструкциями. Надо сказать, что прежде, чем принять это решение, мы перебрали десятки других вариантов. Рассчитали трос — долго очень искали его, наконец, нашли подходящий по сечению и всем другим параметрам. Испытали на нагрузку, предусмотрели, казалось бы, все. Подготовили шторы, навесили их, затем подняли, а уже наверху нужно было их окончательно расправить, закрепить и т. п. Работа, безусловно, опасная — висеть на

тросе над каньоном, расправляя сетчатые шторы. Начальник нашего скалолазного участка мастер спорта Геннадий Шрамков шесть часов проработал один. Представьте себе, какой это адский физический труд, и все это на весу, на болтающемся тросе, на такой высоте! Когда он спустился, на трос поднялись двое — бригадир монтажников и опытный скалолаз. Оставалось сделать уже совсем немного, и вдруг трос оборвался. С этой огромной высоты — оба насмерть. Прекрасные ребята, замечательные люди... Трагедия для всей стройки, настоящая трагедия... Гибнут у нас и водители машин. Вы видели, наши дороги, десятки километров, ограждены мощными бетонными балками. Перед выходом в рейс машины проверяются не хуже, чем ракета перед запуском. И все равно... Вот недавно, уже когда готовили к вводу последние агрегаты, машина шла сверху. Что случилось — мы так и не узнали, то ли руль заклинило, то ли с мотором что-то, но большегрузная машина перелетела через балки ограждения и рухнула между двумя высоковольтными опорами... Еще несколько метров и попала бы на опору, тогда вышла бы из строя гидростанция и, может, одной жертвой не обошлось бы. Случай сам по себе горький, а тут еще накануне пуска, времени оставалось мало, люди работали с таким энтузиазмом, и вдруг — катастрофа... Бывают и трагедии по неосторожности, когда человеку кажется, что главное позади, что он преодолел все опасные моменты, отпускает нервы, одно неосторожное движение и конец... Помните, как в фильме «Плата за страх». Наше искусство достаточно много сделало и делает, чтобы показать романтику и красоту труда, и это правда, но только с одной стороны, а вот правду во всей глубине и объемности, с ее теневыми сторонами, с ее буднями, горькими и тяжелыми минутами почему-то предпочитают замалчивать. Нет, монтажники-высотники не верят фильмам, где они играючи преодолевают трудности и девушки встречают их цветами. И вообще я думаю, что наши люди интереснее киногероев, а те исключения, которые есть, только подтверждают правило.

— *Может быть, вы расскажете о ком-нибудь, кто интереснее своего «коллеги» на экране?*

— Наш разговор очень затянулся бы, если бы я начал рассказывать обо всех, кто интереснее. Но вот возьмем одного из самых примечательных экранных персонажей — того же Потапова. Умный, деловой, принципиальный, смелый человек, так? Чем-то похож на него наш бригадир монтажников Геннадий Трегубов. Но не представляю себе, чтобы он в тайне от парткома, от меня, наконец, начал расследование причин наших недостатков. Он тоже говорил о том, что его бригаде стыдно получать деньги — не премию, а зарплату! — когда из-за простоев она использует свои возможности на 30—40 процентов. Но он приходит и говорит в глаза, причем довольно резко: «Вы что, не способны решить вопрос? Давайте, я сам поеду!» Разумеется, я говорю о своем «производственном» опыте. И Трегубов, и другие бригады — Брусов, Шарков, Ашуралиев — не только критикуют, но и дают дельные советы, ставят перед инженерно-техническими работникам такие задачи, над которыми приходится ломать голову. У нас есть бригады — Герой Социалистического Труда В. Остапов, кавалер ордена Ленина М. Шарипов, лауреат Государственной премии СССР А. Шильников да и десятки других, — которые мыслят по-государственному, творчески решают поставленные задачи. Но то ли потому, что я их знаю лично, они мне кажутся более современными рабочими, более значительными людьми, чем подчас лихие парни с экрана.

...Я познакомилась с коренным нуркчанином, бригадиром экскаваторщиков Файзулло Ашуралиевым. Ему 33 года, он коммунист, награжден орденом Трудового Красного Знамени, лауреат премии Ленинского комсомола, через год заканчивает заочно институт. Как и многие его земляки из кишлака, он хорошо помнит керосиновую лампу, при которой делал уроки; как и многие его земляки, он пришел на стройку рядовым рабочим и здесь вырос до командира производства. Все, чем обладает этот человек — мастерство, знания, уважение товарищей, перспектива роста, — все это он «заработал» здесь, как и материальные блага, включая новенькую «Волгу». Ашуралиев рассказывал,

как создавали они свой совет бригады, решавший все сложные вопросы (и не только производственные), как привыкали к новой технике ребята, для которых еще десять лет назад самой совершенной машиной был велосипед, как формировалось в большой семье строителей ГЭС, состоящей из представителей 46 национальностей, чувство классовой общности. Мы говорили о фестивале таджикских фильмов, состоявшемся в Нуреке три года назад, и Файзулло добрым словом вспоминал фильмы «Человек меняет кожу», «Рустам и Сухроб», «А счастье рядом...». У главного героя последней картины, бригадира бетонщиков на строительстве Нурекской ГЭС, есть реальный прототип. Но вот что любопытно — в центре внимания авторов ленты оказалась личная судьба знатного человека, Героя Социалистического Труда Гулама Арзыкулова, а собственно стройки, ее проблем, ее «кипения страстей» — короче говоря, Нурека — на экране так и нет, если не считать пейзажей и видов.

А ведь проблем не только чисто производственных, но и общественных, нравственных, «управленческих» в Нуреке сколько угодно, и кому-кому, но кинематографистам «Таджикфильма» и карты в руки. Уже упоминавшийся Анатолий Николаевич Малинов сетовал на то, что кино недостаточно помогает в борьбе с пережитками прошлого — мало атеистических фильмов, а среди посетителей мечети немало молодежи, калым за невесту до сих пор частое явление.

А вот факт из другой области, но напрямую касающийся сотен людей. Из вышестоящих органов пришло распоряжение: до такого-то числа снести 1000 квадратных метров жилья барачного типа. А куда людей? Ни времени на строительство, ни материально-технического обеспечения не дали. А в старых домах еще можно было жить — тепло, свет, вода есть. В конце концов вопрос решился без показной оперативности, но для этого потребовалось вмешательство руководителей республики. Секретарь горкома убежден, что «кинематограф, так серьезно ставивший вопрос о работе плановых органов, как в фильме «Обратная связь», просто обязан продолжить эту тему, исследуя и раскрывая ее своими средствами, и, таким образом, вносить свою лепту в НТР. А такая проблема, как, скажем, формирование классового самосознания? Разве не может стать объектом исследования преодоление психологического барьера человеком, шагнувшим чуть ли не из средневековья в развитой социализм?»

— Нам, создателям материальных ценностей, как принято нас называть, в искусстве повезло значительно меньше, чем другим лю-

дям. Как интересен нам внутренний мир Елизаветы Уваровой из фильма «Прошу слова», Софико из картины «Несколько интервью по личным вопросам», героев таких картин, как «Объяснение в любви», «Осенний марафон», «Пять вечеров»... Я не так давно смотрел по телевизору «Тень» Е. Шварца и думал, как актуальна ее идея сегодня. Не мне рассказывать, как влияет кино на умы и сердца людей, и, независимо от того, о чем оно рассказывает, главное в нем — человеческое. И если это человеческое все больше смыкается с социальным, с экономическим, то тем лучше, тем ярче можно передать сложность проблем времени — через человека.

— Вы сами называли фильмы, где это удалось...

— Да, называл. Но пока это острова в океане... Совсем как эти, видите?

...С перевала Шаршар они были ясно видны, словно оторвавшиеся от скалистых берегов Нурекского моря небольшие островки. И как хорошо, вступив на них, чувствовать реальную почву, ощущать свежий ветер перемен, бескрайность горизонта, ясность далей. И пусть будет и затаенное дыхание вулканов, и грозы, и ураганы, все, что есть в природе. И пусть они будут обитаемы, эти острова...



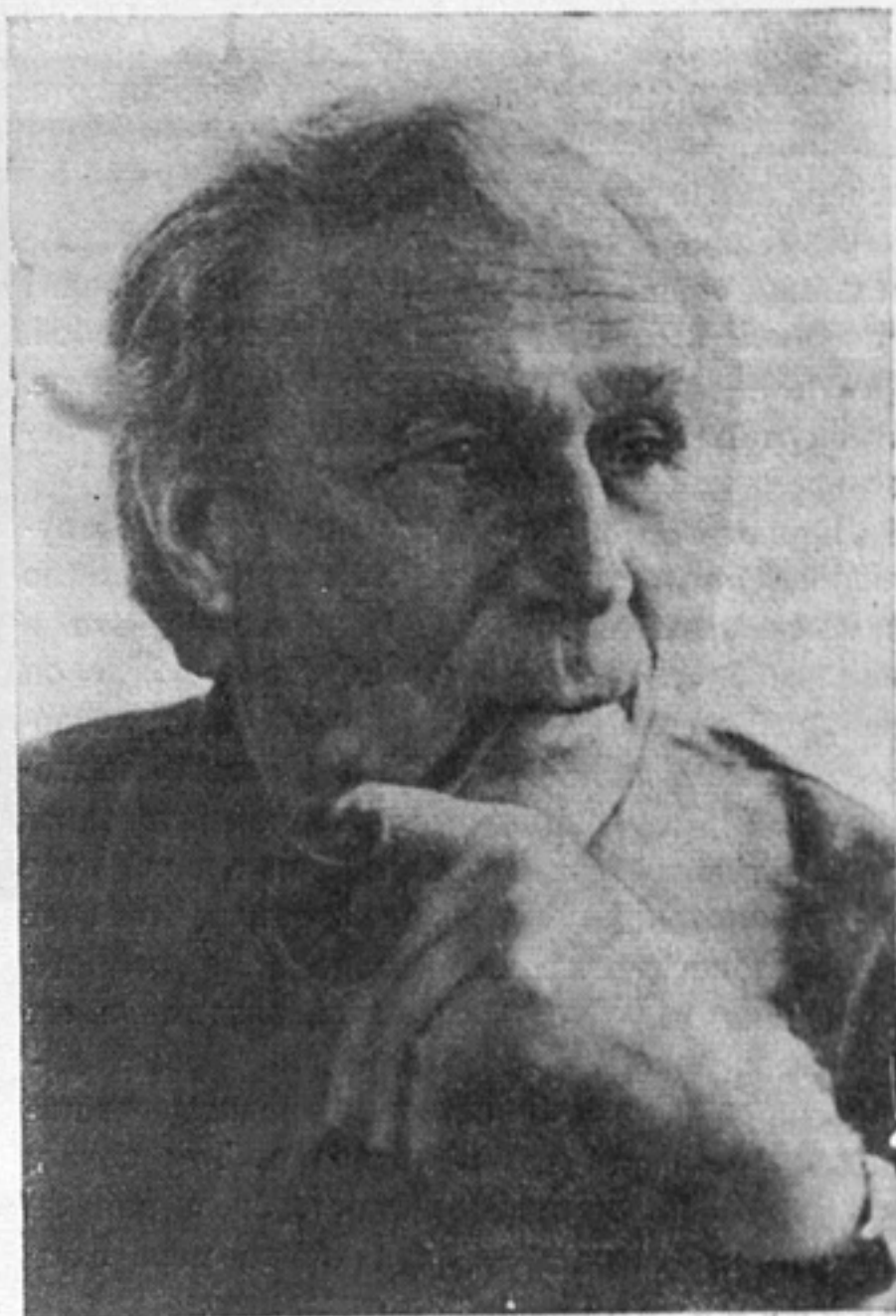
Н. Толченова

Талант высокой простоты

Иван Лапиков — не просто выдающийся, талантливый актер.

Он — явление. Явление искусства, отобразившее очень важные стороны нашей жизни — социальные, нравственные, психологические — вкупе. Поэтому Лапиков и стоит особняком, оставаясь самым собою даже в нашем сегодняшнем тысячнике кинематографе, который вбирает в себя все самое яркое, приметное, популярное — из театра, из эстрады и просто «из жизни»... Да что говорить, притягательная мощь кино общеизвестна, поэтому оно и кажется всемогущим. Но именно в силу этого кино зависит, пожалуй, во много раз больше, чем все остальные искусства, от нелицеприятно суда людского. И целиком подвластно признанию народному. Потому, что ведь оно и существует для всех. Для народа.

Лапиков выдерживает этот строгий и беспристрастный, всегда взыскательный суд. Объяснение тому дадим сразу: он прежде всего строжайше судит себя сам. Поэтому и существует в кинематографе без всякого «пафоса», приготовленного для торжественных выходов. Без суетной озабоченности быть увиденным, замеченным, запомненным зрите-



Иван Лапиков

лями. Тем скорее мы, зрители, видим, замечаем, запоминаем именно его.

Героев Лапикова — при всей их внешней неброскости — знают все. Созданные им образы действительно принадлежат народу. Подобно тому, как это было в разные годы с героями таких актеров и актрис, как Марина Ладынина, Тамара Макарова, Любовь Орлова, Николай Крючков, Петр Алейников, Павел Кадочников, Борис Андреев... Они выражали радости и печали времени, формировали нравственный идеал народной жизни. Их оптимизм был заразителен и неподделен. Он одновременно нес в себе глубинные, традиционно народные черты и в то же время уверенно обозначал собою новое, Советской властью народу врученное: высокую осмысленность бытия.

Героям Лапикова свойствен тот же внутрен-

ний свет души, неподдельной человечности. Та же глубина, которая не боится быть исчерпанной.

В Лапикове есть драгоценная (правда, думается, далеко еще не полностью оцененная) способность всегда оставаться самим собой. Нести — свое. Выстраданное. Пережитое. Продуманное. Отвечающее задачам настоящего времени.

Лапиков — артист думающий, анализирующий, соотносящий себя со своим героем по самому высокому счету. И, пожалуй, это в нем главное. Почти во всех своих ролях он ненамечено, но заметно сдержан, немногословен. Это — немногословие мудрости. Немногословие эмоционально насыщенной внутренней жизни такого героя, который, ни в коей мере не демонстрируя свои переживания, тем не менее доносит их до нас во всей полноте. Поначалу мы, что называется, следим за его героем и вникаем во все, с ним происходящее. А в итоге приобретаем редкое счастье подлинного сопереживания. Тем самым мы, зрители, незаметно для себя и как бы исподволь становимся в какой-то мере сотворцами художника, артиста.

Это и есть одно из убедительнейших проявлений чуда искусства. Искусство и должно рождать в народном сознании тот мощный творческий отклик, который непременно обращается жаждой созидания.

Как же разительно это не вяжется с тем, что встречаешь сегодня в некоторых фильмах — либо в вялых, серых, приблизительных, бездумных, «никаких», либо, напротив, со скороспелой лихостью «закрученных».

Невозможно даже вообразить себе Лапикова, играющим в подобном фильме. Он выскателен и, повторяю, редкостно несуетен. Хотя если подойти к этому чисто позитивски, оценить его позицию, исходя из реально существующих, чисто деловых материальных условий взаимоотношений актера и кинематографа, то выяснится, что результаты будут довольно плачевны. Связано это с тем, что Лапикова в слабую картину и силком не заставишь. А ведь Лапикова никто не упрекнул бы, если бы он хотя бы и в такой картине

получил «проценты» со своего зрительского успеха.

Но это — к слову.

В своей профессии Иван Герасимович признает над собой только законы творчества. Он считает, что самый большой грех актера — играть все подряд. Иначе говоря — позволить себе быть всеядным, неразборчивым, включиться в нескончаемую погоню за ролями, в суету, в беготню... А беготня, стоит только ей поддаться, может подчинить человека своему безумному ритму: «Все торопятся куда-то, все бегут!..»

Вопреки утверждению этой модной эстрадной песенки — в общем-то довольно точно определяющей стиль или, по крайней мере, довольно бросающую внешнюю примету нашего современного существования, Иван Герасимович Лапиков вроде бы никуда не торопится, хотя всегда занят. Несколько даже подчеркнутая эта неспешность его, неторопливость в работе — не поза, не «игра», а проявление натуры, характера. Только зная Лапикова и на экране и в жизни, начинаешь до конца понимать все своеобразие, всю глубину внешних и внутренних проявлений его личности и его таланта, начинаешь понимать силу высокой простоты, с какой обнаруживает себя этот характер, не умеющий — да и не желающий! — ни к каким «стилям» приспособливаться.

Ему это не нужно.

Он яростно не приемлет требующую повседневных забот и даже жертв пресловутую ношу «популярности». Более того, яростно отвергает ее.

Его служение искусству я назвала бы истовым. Ноша этого служения, согласуясь со стародавними нравственными законами, сложившимися среди людей искусства и сохранившимися для Лапикова всю свою непреложность, лежит на нем нелегким, но обязательным грузом. Порою груз становится невыносимо тяжелым: утомляет, забирает многое, требует еще больше. Зато каким восторгом свершения окупается это истовое служение! Подобные минуты счастья выпадают на долю человека не так уж часто. Но зато уж если

«Председатель».
Егор Трубников —
М. Ульянов,
Семен Трубников —
И. Лапиков



выпадают — могут определить судьбу. Ее направление, ее течение — пусть со стремлениями, мелями, водоворотами.

Героями Лапикова во многих фильмах, героями как бы «второго плана», но зачастую становящимися главной нравственной величиной экрана, стали простые люди, близкие и, видимо, даже родственные ему по своему внутреннему складу, по отношению к миру. Это люди-труженики. Люди земли.

И сегодня Лапиков был и остается мастером, уникальным по глубине перевоплощения и психологического проникновения в душу человека-труженика.

Лапиков — знаток человеческих сердец, каковым в общем-то и надлежит быть современному актеру. И каковыми, наверное, были бы многие, когда бы так не торопились, не «бежали» с такой поспешностью — от образа к образу, от роли к роли, со съемки на съемку либо со съемки на спектакль.

Но не будем огулом обвинять актеров, чья неразборчивость противоположна требовательности Лапикова. У каждого свои беды, свои заботы. Ведь и Лапикову — даже при его твердом гражданственном кредо, при его неспешной, вдумчивой манере работы — своих собственных творческих проблем и тревог предостаточно.

Спросим артиста:

— Какая же из ваших забот главная, Иван Герасимович?

— Отсутствие высокой литературы. Плохие сценарии.

Он отвечает сразу, как бы не задумываясь. Отвечает хмурясь. Видно, это для него — главная «болевая точка». И не удивительно. В том непрерывном потоке продукции, которую рождает почти необъятное по объему кинематографическое производство сегодняшнего дня, сценарии не самого высокого качества считаются отнюдь не самым тяжким грехом перед зрителем. Раз смотреть картину можно — так чего же еще и требовать! Вот, пожалуй, в двух словах, та мерка, которая соответствует качеству «усредненной», безликой продукции.

Лапиков, с его обостренным нравственным чутьем художника подлинно народного, расценивает фильмы подобного сорта с другой позиции, с высоты самой строгой требовательности. У него душа болит, если фильм не оставляет следа в уме и сердце зрителей, не волнует их, не вызывает горячего ответного отклика, забывается тут же, за порогом кинотеатра, куда люди зашли, чтобы «убить время». И убили!

Отсутствие нравственного заряда в фильме оборачивается потерями невосполнимыми. Ни модные «мюзиклы» с их канканирующими

либо фехтующими «массовками», ни — вроде бы в противовес тому — эрзацы производственной проблематики со скучными непробиваемо-деловыми персонажами, бродящими из цеха в цех с равнодушной, наглухо скрытой от зрителя душой, — такого рода ленты не отвечают зрительским ожиданиям. А диапазон этих ожиданий необычайно широк. Но при всей его широте можно выделить одну постоянную величину.

Зритель всегда ждет встречи с героем — личностью, которая приковала бы к себе интерес, заставила бы спорить, думать, всматриваться в судьбу, оценивать поступки, словом, постигать душу человеческую — сложную, неоднозначную, противоречивую. Таким был лапиковский Семен Трубников из «Председателя» — герой, во многом определивший всю дальнейшую жизнь Лапикова.

После фильма Лапиков оставляет сцену для кинематографа. Он уходит из Волгоградского драматического театра, где сыграно множество ролей в пьесах Шекспира, Достоевского, Островского, Чехова, Горького, Булгакова, не говоря уже о современных драматургах.

Чем же покорила, чем привязала к себе и удержала — теперь уже навсегда — Ивана Лапикова кинематограф?

Я спросила об этом Ивана Герасимовича. Он ответил после долгого молчания:

— Наверное, возможностью думать перед кинокамерой. Мыслить...

Обратим внимание на этот аспект творческого подхода к своей работе, на эту сторону актерского творческого состояния.

Для самого Лапикова так же, как для всех его героев, характерна прежде всего именно эта потребность — думать о жизни, о человеческом в человеке, о своем месте в этом мире среди людей.

Пятнадцать лет назад, в 1965 году, на «Мосфильме» вышли сразу три картины с участием Ивана Лапикова: «Непрошенная любовь», «Наш дом» и знаменитый «Председатель».

Тогда же и сразу же стало очевидно, что открыт талант выдающийся, к тому же имен-

но для экрана предназначенный. Думается, Лапиков с успехом мог бы играть еще и во времена Великого Немого — ему известен секрет молчаливой выразительности. Причем выразительность эта всегда строга, экономна, сдержанна. Но внимательному зрителю в его молчании открывается бесконечно многое. Герои Лапикова учат нас отзывчивости, пониманию чужой боли, чужой души. И тем самым учат Добру.

Неисчерпаемость добра в человеке, доброта как этическая основа народной жизни — вот фундамент образа, который создал Лапиков в экранизации шолоховской прозы — в фильме «Непрошенная любовь», поставленном В. Монаховым.

Пересмотрев сегодня заново эту давнюю ленту, не перестаешь удивляться, как же бесхозяйственно поступает кинопрокат, убирая от зрительских глаз неведомо по какой причине подобные фильмы. Великого труда стоило мне пересмотреть эту картину, эту работу, любимую Лапиковым, пожалуй, больше всех других своих работ. Да и не зря любимую им так горячо. На первый взгляд, совсем будто простую, но какую же осмысленную, глубокую, богатую нравственным содержанием, так сказать, не по «формулировкам», а по существу... Казак дед Гаврила, сын которого погибает, сражаясь на стороне белых, выхаживает раненого красноармейца и начинает — против воли — любить его, как родного сына.

Преображение души — сложный внутренний процесс, раскрытый Лапиковым с трагедийной силой, предстает перед нами как фактор мощного нравственного очищения.

Вот каким было начало Лапикова на экране.

В «Председателе» Семен Трубников, сыгранный Лапиковым, совершает поступки ошибочные, часто противоречащие и здравому смыслу да и вообще всем истинным, глубинным устремлениям самого Семена... Но и тут движут героем необоримые внутренние силы, порой они оказываются сильнее его самого. И ничего тут поделать нельзя! Только в данной ситуации не любовь берет верх над героем, а ненависть. Брат мой — враг мой... Так сложились отношения у этих простых



*«Вечный зов».
Панкрат — И. Лапиков,
Кружилин — П. Вельяминов*

русских крестьян, родных братьев Трубниковых. Один из них — Егор — становится героем времени, другой — Семен — входит в конфликт с ним. Трагедийный накал этого противостояния определяется не заложенной в нем схемой, а страстями человеческими, обнаруженными в героях актерами.

Как тут не повторить известное: все сошлось одно к другому, все органично сплывало в этой картине — и смелый талант А. Салтыкова, зорко разглядевшего в сценарии Ю. Нагибина новый характер, и яростный темперамент М. Ульянова в роли Егора Трубникова, и убедительность Нонны Мордюковой, ярко сыгравшей жену Семена, которой, по всему, Егор куда больше по нраву... Фильм о послевоенном колхозном строительстве рассказал о людях и страстях того трудного времени... Какое же место занимает в системе фильма образ Семена?.. Почему для нас становится такой важной его судьба? Ну, ревность, ну, досада, ну, может, и зависть к брату... Так ведь, кажется, бог с ним, с этим Семеном — с его делами, мыслями, настрое-

ниями... Совсем никудышный какой-то мужик, тут вроде и говорить особенно не о чем. Кто-нибудь, наверное, именно так и представил бы нам Семена Трубникова — попадись эта роль не Лапикову.

Лапиков же увидел здесь не просто «бросовую», зряшную жизнь, ее обычный бытовой драматизм — он вскрыл в образе мощное личностное начало. Ведь его Семен по-своему ничем не хуже Егора — такая же страстная, сильная, неумная натура. Вот только все карты судьбы выпали ему на руки иные, и вся игра сложилась и пошла совсем не так, как могла бы идти при других жизненных обстоятельствах. Переменить же что-либо в этой игре он бессилён. Почему? И на этот вопрос отвечает Лапиков.

Но сначала — о другом. Семен Трубников пережил весь ужас и страх оккупации. Не предал никого, не изменил Родине. Но брат его Егор явился с фронта героем. И, конечно,

ходит гоголем. И все его в деревне слушают, любят его, любят даже, кажется, собственная Семенова жена...

Перед нами человеческая судьба. И вовсе не «бросовая». Просто очень нелегкая. Невыдуманная. Не одному Семену, кетати сказать, доставшаяся.

На экране не часто ведется такой вот значительный, гражданственно-масштабный разговор о трудной человеческой судьбе. О том, как порою жизнь ломает человека. В процессе этой ломки героями становились далеко не все. Егору все ясно, у него цель впереди, а он умеет добиваться цели. Семену же ничего не ясно, но душа его болит и страдает. Потерянная душа.

Не только Егор творит новую жизнь в качестве председателя колхоза. Семен, уезжающий «куда глаза глядят» (что, кетати сказать, в традиции русского человека), тоже не в «нети» бежит, не в бродяги. Руки-то у мужика золотые! Глядишь — и справится, переломит недобрую к нему судьбу...

Скупыми средствами, более чем сдержанно раскрывал Лапиков образ своего героя. Взглядом, жестом больших, натруженных рабочих рук.

В данном случае сценарная основа роли давала актеру материал для глубокого, сложного образа. Да Лапиков и не возьмется за роль, если в сценарии нет большой жизненной проблемы, по поводу которой ему хочется высказаться. Вспомним картину «Дом и хозяин», поставленную Б. Метальниковым по собственному сценарию. Как и «Непрошенная любовь», она ушла с экрана, хотя именно сегодня нравственный пафос этой картины звучит еще острее, чем в год ее создания. Лапиков в роли Егора Байнева, крестьянина, покинувшего родной дом, оставившего хозяйство на разорение, поднял эту проблему и этот образ на вершину социально-нравственного осмысления...

— Я люблю эту работу, — признается снова как бы нехотя Лапиков...

Вот характер! Неприятие какой бы то ни было рекламы вообще (сюда включается и общение с представителями прессы) он прео-

долеывает с видимым трудом. Помню, как безуспешно пыталась нарушить эту неприступность Лапикова, когда была на Дону, у Сергея Федоровича Бондарчука, во время съемок картины «Они сражались за Родину».

В те предосенние, жаркие, и в прямом и в переносном смысле, съемочные дни, Лапиков был совершенно недоступен для журналистского разговора. Собранный, хмурый, настороженный — «весь в себе», — он полностью был погружен в образ старшины Поприщенко.

Съемки шли с самого раннего утра до позднего вечера, с перерывом на обед, когда все шли на берег Дона купаться и немного отдохнуть. В каютах и на палубах шли дружеские беседы; обязательно обсуждались рыболовецкие успехи (или неуспехи) Вячеслава Тихонова. Но Лапиков — и сам страстный рыболов — даже в эти свободные, непринужденные минуты отдыха оставался верным своему герою. Я тогда не то что боялась, но, вернее сказать, даже и не пробовала к нему подступиться. Лапиков, не позволял себе ни на минуту рассредоточиться, утратить то неведомое, то драгоценное, что в актерской работе над ролью и становится зерном образа.

Поприщенко... Кажется, совсем небольшая роль. Но ни для Бондарчука, ни для съемочного коллектива «проходных» ролей тут не было и быть не могло. Исходя из творческого принципа этой экранизации шолоховского романа, каждый образ являл собою живую частицу народа. И все вместе они составляли обобщенный и укрупненный образ советского человека, его непобедимой силы, гражданской готовности умереть за Родину. Режиссерский замысел артист выражал по-своему — согласно человеческой и нравственной сущности своего героя, чего хотел и добивался Бондарчук от каждого исполнителя.

Для меня было счастьем наблюдать за чудом воплощения этого замысла. Каждый актер вкладывал в образ свое. Выражал свою человеческую суть. А картина в целом получалась про народ. Про народную судьбу. Индивидуальное и общее сосуществовали здесь в кровном единстве.

«Они сражались за Родину».
Поприщенко



Сегодня мы с Иваном Герасимовичем вспоминаем те, давние уже дни. Со стены смотрит на Лапикова Шукшин... Большой, очень хороший портрет.

— Да, — говорит Лапиков хмуро, по-тогдашнему хмуро, словно опять «уйдя» в образ Поприщенко, — мы все делали всё, что могли. Так и должно было быть...

Потом, попыхтев погасшей трубкой, Иван Герасимович встает, снимает с полки том «Тихого Дона», показывает четкую, бисерным почерком сделанную надпись Шолохова. Книга подарена «старшине, который может стать генералом».

В этих словах иносказательно определена та главная сила, которую в образе Поприщенко угадали и Бондарчук, и Лапиков. Конечно же, здесь имеется в виду не прямой генеральский «чин», не воинское звание, а решающая роль советского солдата в бою за Отчизну.

Эту же важнейшую — и очень сложную в своей кажущейся, на первый взгляд, простоте — тему решает сегодня Иван Герасимович Лапиков, работая над ролью солдата в фильме «Фронт в тылу врага».

Ерофеич — человек скромный, простодушный. Но и тут при всей сдержанности проявления чувств героя, при полном отсутствии открытого пафоса его гражданская позиция выражена актером ничуть не менее полно. Хотя, конечно, как это бывает у Лапикова, он и тут не захотел да и не смог бы сыграть одну только черту характера своего героя, найти одну только — пусть и самую главную — интонацию. В том-то и сила создаваемых артистом образов, что они — все! — человечески неисчерпаемы.

В этом секрет их разнообразия. Их непохожести.

Лапиков отыскивает эту несхожесть своих героев в процессе работы над ролью — от ее начала и до ее окончания. Кроме того, еще читая сценарий, он осваивает не только свою роль. Ему непременно надо представить все произведение в целом — в лицах, в поступках людей, в соотношениях характеров. Своя же собственная роль, как бы ни была она мала, для него непременно включает и выражает содержание всего замысла в целом.

— Так ведь иначе, — убежден Лапиков, — и быть не может! В этом — вся соль, — резю-

мирует он по своему обыкновению весьма лапидарно.

Наверное, он прав.

Для Лапикова изучение сценария — только часть работы. Он много читает и «на тему» роли, и для вдохновения... Чехов, Горький, Бунин, Куприн — вот его неизменные «вдохновители». Обязательно — Лесков, Мамин-Сибиряк...

— Вот тоже — огромные писатели. Ведь язык-то какой... Ну что тут скажешь!

В поисках редкого, искрометного русского слова Иван Герасимович перечитывает толстенную, в тяжелом кожаном переплете книжищу. Аввакум... Хитро усмехается:

— Вот где сокровища рассыпаны!

И, попыхтев трубкой, убирает «сокровища» в глубину книжной полки.

Когда случается ему побывать в интересной поездке, он ходит по базарам и вокзам, по пристаням. Слушает, как люди говорят. Как звучит народная речь. Прилежно записывает — берет в свою копилку то, что кажется ему выразительным, нестереотипным...

— Иногда очень важно бывает подметить, «подобрать» интонации... После повторяю их — и так, и эдак, слушаю, как лучше скажется...

— Покажите свои языковые записи, — прошу.

— Ни в коем случае! Это только для себя. Только мне одному интересно.

Дальше настаивать бесполезно. Знаю по прошлым встречам.

Хорошо, что они были, эти встречи... Особенно — на съемках, где артист познается, пожалуй, более глубинно, чем даже в будущем его создании.

Была у меня с Лапиковым недолгая, но, пожалуй, особо важная встреча — на съемках чеховской «Степи», которую тоже ставил Сергей Федорович Бондарчук.

Я приехала в Новочеркасск, где в окрестностях снимались многие сцены «Степи». В тот день шел дождь и съемок не было. Мы пили кофе, который варился в номере на «нелегальной» плитке, а Сергей Федорович, сперва скуп, а потом все более раскрываясь,

говорил, скорее мыслил вслух — о «Степи», о Чехове, о своем сценарии, об актерах...

— Лапиков! — сказал он в восхищении. — Конечно, Пантелей — Лапиков. Да вы хорошо его знаете... Но я еще покажу вам материал!..

Пока шли дожди, мы смотрели отснятый материал. Мощно и трагедийно вставала на экране «Степь», в которой Бондарчук увидел образ России с ее прошлым, настоящим и будущим.

А потом дожди вдруг сразу кончились. Ослепительно засияло солнце. Можно было ехать в степь, на Аксай — снимать эпизод Егорушкина купания.

Вокруг лежала — совсем по Чехову — безоглядная степь. По берегу Аксая ходили, тихо переговариваясь между собой, «возчики» — Лапиков и Бурков. В своих обтрепанных и рваных одеяниях они были похожи на нищих. Босые. Бездомные... Пристанище какое-то, может быть, и было у каждого из них. Но не было приюта человеческого. Выброшенные из жизни люди — эту мысль выражал и внешний вид их, и душевное состояние.

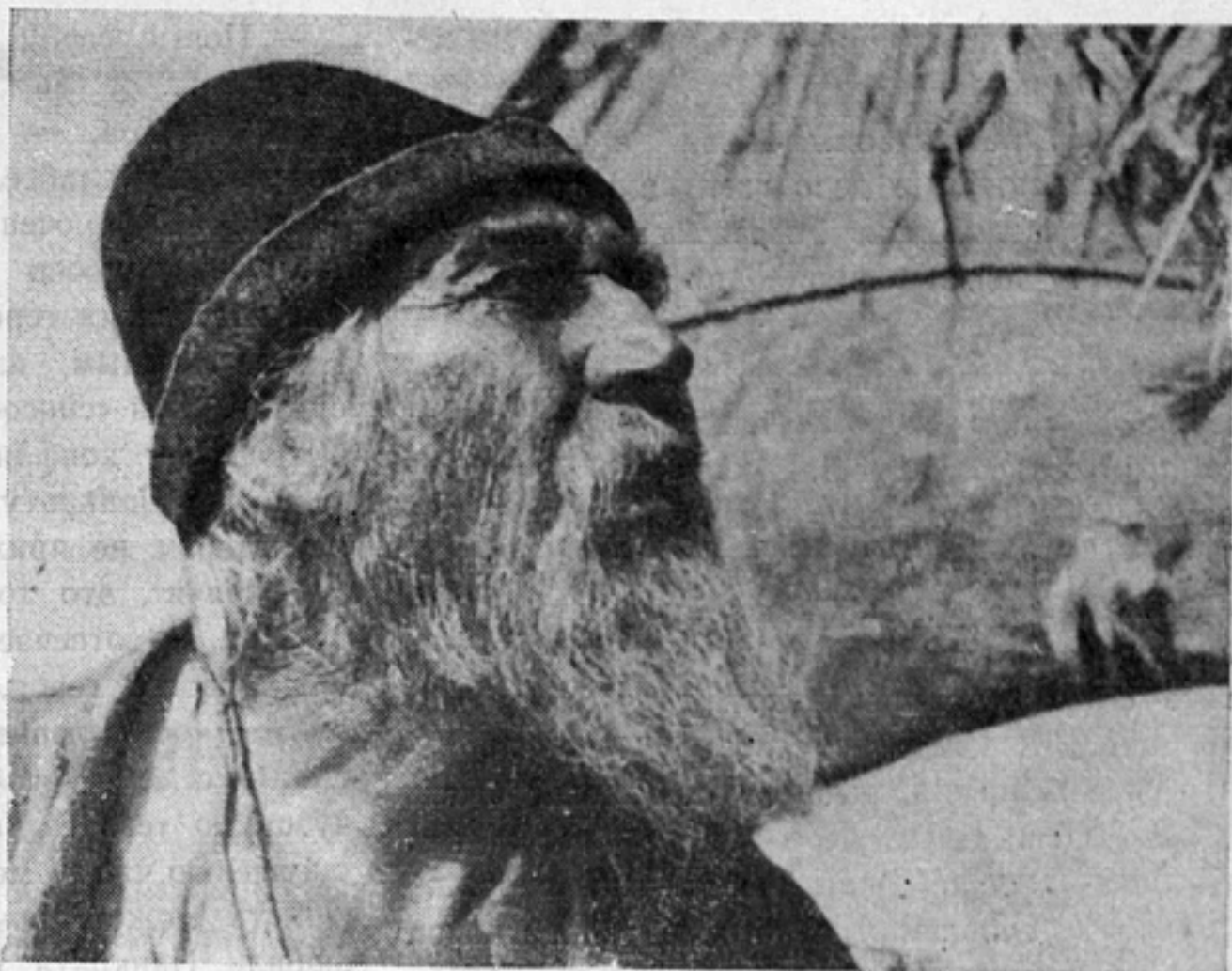
Вот тогда-то мы хоть и недолго, но серьезно поговорили о «Степи», я боялась помешать этому драгоценному актерскому состоянию — полному погружению в роль, которое уже свершилось, произошло...

И вот сейчас, у себя дома Лапиков вдруг сам с неожиданным для меня оживлением возвратился к своему Пантелею, вспомнил «Степь», как, может быть, еще одну самую любимую, самую дорогую из всех своих картин.

Бондарчук стремится работать с актерами, которые становятся его единомышленниками, соратниками, сотворцами. Лапикову тоже это необходимо: сотворчество, соавторство.

— Я не просто снимался, — говорит он. — Я знал, за чем снимаюсь. Знал, что это — Чехов, великая классика, одухотворенная, наполненная. Знал, что мы делаем фильм, чтобы люди услышали Чехова заново! Чтобы «Степь» была понята людьми современными. Мы хотели заразить их тем чувст-

«Степь».
Пантелей



вом прекрасного, которое только и делает человека человеком.

Так темпераментно Иван Герасимович формулирует свое неизменное кредо. Впрочем, он быстро прерывает свой монолог и опять принимается за трубку. А я вслух сожалею о том, что «Степь» так недолго демонстрировалась на экранах.

— Так ведь и «Они сражались за Родину» тоже давно не идет... — сердито откликается Лапиков. — Почему-то не состоялся замысел многосерийного «Тихого Дона», — продолжает он, и эта ассоциация понятна. — А как бы я хотел сыграть старика Пантелея Мелехова. Вот самая моя заветная мечта! Я даже с Шолоховым об этом говорил, когда мы у него были.

Русские народные характеры — все они у Лапикова разные, не спутаешь. Но у всех будто одна основа, единый корень.

— Вот над ней, над основой я и работаю всю свою жизнь, — говорит Лапиков. — Накапливаю. Чем больше накоплено, тем легче актеру лепить характер, создавать индивидуальность. А в этом, конечно, и заключается самый главный «манок». Иначе — выходи,

становись перед камерой, произноси чужой, безразличный тебе текст.

— Я больше всего хотел бы, — вдруг неожиданно признается он, — быть в жизни похожим на своих родителей... Мать моя умерла рано. Зато отец жил до восьмидесяти лет — умер на руках у брата, на своей родной волжской земле, которую мы всем миром защищали. Все мои солдаты, их вера в победу — это все ведь оттуда идет. Оттуда черпаю, как из заветного колодца с живой водой. Не «подражаю» никому — изнутри сходство ищу... Об отце много думаю. И когда Панкрата в «Вечном зове» играл. Хотя мой отец в председатели колхоза не вышел. Рыбак, бакенщик, хлебороб... Мои родители делали всю жизнь простую крестьянскую работу. Наша семья никогда не ела хлеба, не заработанного своими руками. Жизнелюбие у родителей было огромное. В строгости и чистоте держали они душу. Если, мол, совесть, спокойна, то и жизнь хороша!.. Мы же часто забываем об этом... И в искусстве, как и в жизни, судьба твоя должна согласовываться с твоей совестью, если, конечно, хочешь быть художником, с людьми го-

ворить как художник — по правде, а не по-нарошку.

Лапиков замолкает... Снова в ход идет спасительная, то и дело гаснущая трубка.

Спрашиваю Ивана Герасимовича: над чем он сейчас работает и над чем собирается работать?

— Только что закончилась работа над фильмом «Желаю успеха». Поставил его Александр Косарев. Хорошая картина. В защиту природы... Играю лесника по фамилии Мохов. Трудно живется этому честному и справедливому человеку. Не бороться с тем, что вокруг него творится, занять позицию «моя хата с краю» он не может: характер у него не такой! А как спасти лес от вырубки, реку — от засорения, рыбу — от гибели? Очень трудно ему! Даже передать не могу, как трудно... В общем, картина эта, по-моему, не столько о проблемах одного из заповедников на Дальнем Востоке, сколько о проблемах совести человеческой. О долге, о чести, о нравственных обязанностях каждого...

— Буду сниматься также у Сергея Аполлинарьевича Герасимова в «Юности Петра» в эпизодической роли. Меня всегда привлекает возможность прикосновения к нашему прошлому. А здесь — История. Петр Первый. А вообще-то, все чаще мечтаю: вот бы, как отец, — бакенщиком...

— Бондарчук тоже так говорит, — замечаю я. — Как его ни спросишь, не раздумали, мол, насчет бакенщика-то? — он всегда отвечает: «Никогда!»

Лапиков вспоминает Шукшина. Как же они тогда сроднились на съемках, сколько могли бы вместе сделать!

— Я очень люблю таких людей, — вдруг признается Лапиков. — За талант, доброту, человечность. После своих родителей, после их жизненных уроков, их живого примера трудолюбия, честности и доброжелательства, вот такие люди были и есть в моей работе подспорьем, поддержкой на всем моем пути, пути нелегком. Но тут уж ничего не поделаешь: судьба...

— А что вас ждет потом, после фильма о Петре?

— Новые серии «Вечного зова»... Панкрат Назаров!... Я вам скажу, — снова оживляется Лапиков, — там испытания характера ничуть не слабее, чем у лесника Мохова. К тому же я очень люблю прозу Анатолия Иванова, глубоко уважаю его позицию. Он для всех своих героев избрал долю нелегкую. Но за каждым из них — своя, непростая судьба, свой «способ жить». Или — «выжить». Отсюда — конфликты острейшие, борьба. А моему Панкрату с его честным, прямым характером не приходится стоять в стороне.

— Значит, это тоже ваш любимый герой?

— Да, — отвечает Лапиков, — а когда любишь своего героя, вся жизнь становится нужнее, осмысленнее. И я все время вместе с ним, с тем, кого мне надлежит сыграть, я чувствую «его» в себе. Сержусь, когда этому ощущению что-то мешает...

Быть может, поэтому зрители горячо полюбили Панкрата Назарова из «Вечного зова». До сих пор в памяти этот удивительный, скромный и самоотверженный, работающий человек.

Многие кадры так отчетливо памятны, будто только что увидены...

По первому снегу, по хляби и бездорожью, идут одна за другой подводы с хлебом для фронта. И ведут эти подводы совсем малые ребята — помощники Панкрата. Его надежда на будущее. Его опора. А сцены, когда Панкрат на полях своего колхоза обманом сеет неприхотливую рожь вместо трудоемкой и капризной пшеницы! Не о белом хлебе пеклись в годы войны. Нужен был просто хлеб — только побольше. За это и воюет Панкрат. И будет воевать, пока жив...

— Колосья-то вот эти, что в вазочке стоят, — откуда привезли, Иван Герасимович?

— Не помню, откуда привез. Не имеет значения... На земле росли.

Отвечает резко, почуяв «журналистскую» приманку и тут же не приняв, отбросив ее...

Лапиков во всем верен себе.



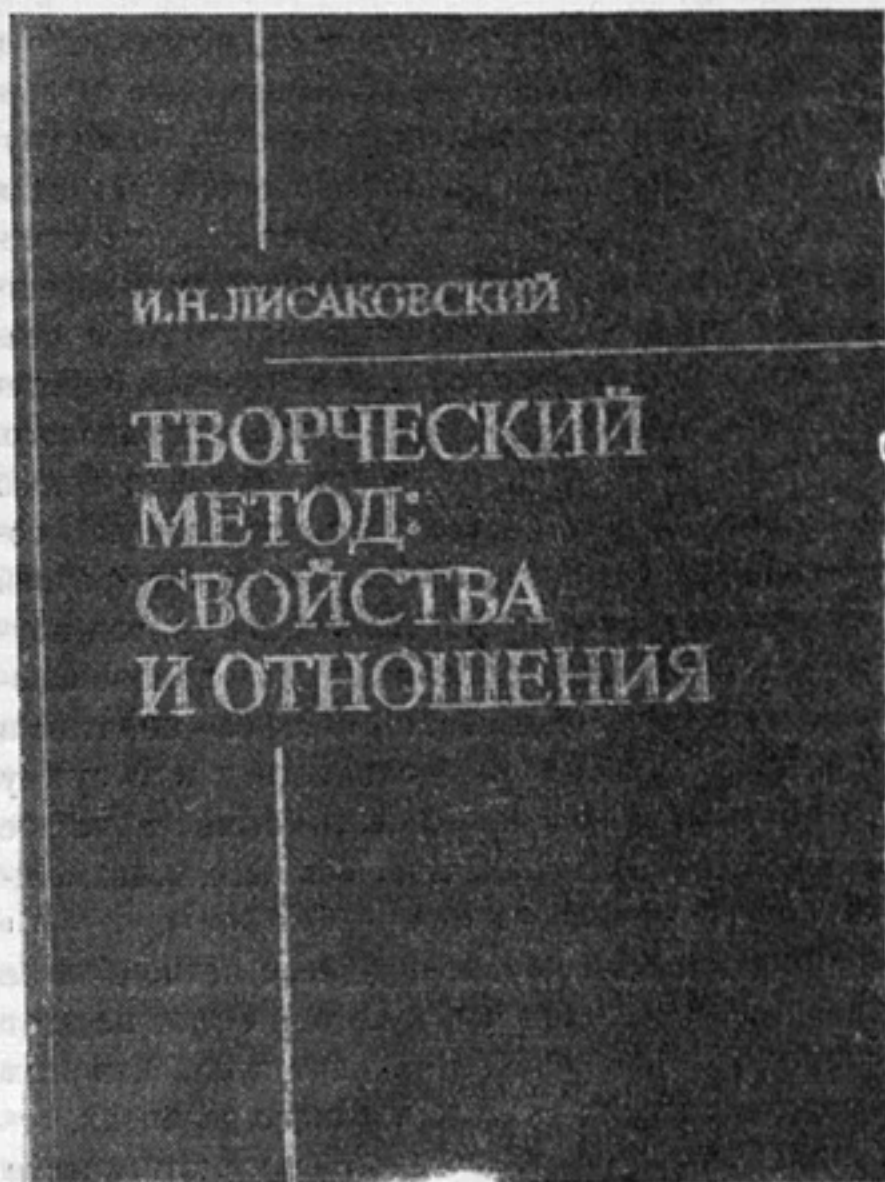
Н. Парсаданов

В спорах о методе

Конец 70-х годов отмечен в эстетике и искусствоведении заметным возрастанием внимания к фундаментальным проблемам теории творческого метода. В этом нельзя видеть лишь тенденцию общенаучного свойства (в наше время действительно вопросы методологии выдвинулись на передний план, усилились в интересах их решения и междисциплинарные взаимодействия) — здесь налицо и властное требование самого искусства, его многообразной современной практики. В спорах о творческих методах речь идет о направленности и о перспективах художественного развития, о путях обогащения реалистических традиций, об усилении аналитической функции искусства.

Категория метода в этих условиях приобретает особо важное значение. Для киноведения и кинокритики актуальность названной проблематики, пожалуй, особо ощутима, если иметь в виду ту огромную роль, которую киноискусство призвано играть в эстетическом освоении действительности, и сравнительно малую разработанность теории творческого метода на кинематографическом материале.

Тем больший интерес вызывает монография И. Н. Лисаковского «Творческий метод: свойства и отношения»¹ — она анализирует цент-



ральные проблемы теории и практики социалистического реализма и рассматривает некоторые существенные стороны идейно-эстетического опыта советского киноискусства, взятого в его конфронтации с буржуазным кино.

Автор обращает внимание на то, что осмысление принципиальных особенностей молодого советского искусства и осознание социалистического реализма в качестве его идейно-художественной основы привели еще в 30-е годы к исторически важному достижению — разработке категории творческого метода. «Это было настоящим открытием — оно оказало существенное влияние на весь творческий процесс, дало возможность сделать решительный шаг вперед теоретическому и практическому искусствоведению, предоставило критике могучее орудие анализа. Категория творческого метода стала одним из фундаментальных понятий марксистско-ленинской эстетики» (стр. 6).

Категория творческого метода обогатила теорию искусства. Ее разработка вела не только к обобщению начальных стадий разви-

¹ И. Н. Лисаковский Творческий метод: свойства и отношения. Киев, «Мистецтво», 1978. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

тия социалистического реализма, возникшего в русской литературе, как известно, уже в первые годы XX столетия, но к новому, более глубокому пониманию закономерностей развития искусства в целом. Эстетическая наука, отмечается в книге, ставя и решая проблему качественной определенности социалистического реализма, решила и вопрос о качественной определенности художественного метода как такового. Это позволило рассматривать его как некую целостность, как систему, определяемую социальными законами творчества и внутренней логикой развития искусства. Такой подход обусловил объективную потребность в обобщающей, логически выверенной системе понятий и терминов, способной охватить всю сумму разнохарактерных явлений и выявить четкое соотношение их сущностей, без чего невозможна общая теория метода.

Прежде всего, чем обусловлено разнообразие творческих методов в искусстве? Ответ на этот вопрос И. Лисаковский находит в объективных закономерностях художественного развития, отстаивая идею исторической преемственности методов и стилей, общего прогрессивного характера их смены во времени. Историческая преемственность при этом выступает как содержательное развитие искусства в сторону более сложных, емких и многозначных форм, как освобождение от канонических ограничений предшествующих эпох. История искусства раскрывается как объективно-поступательное, прогрессирующее развитие, идущее в ногу с общим историческим процессом и детерминированное им в главных направлениях.

Буржуазные же эстетики, отрицая принципы историчности и социальной обусловленности художественного развития, как правило, усматривают причину существования многих методов и стилей только в разнохарактерности внутренних импульсов художника. В этой связи в книге подвергаются критике взгляды влиятельных западных эстетиков — например Герберта Рида. И. Лисаковский убедительно опровергает его утверждение о том, что реализм, натурализм и импрессионизм присущи «мыслящему типу людей», сюрреализм и футуризм являются продуктом «чувствующих»,

«сентиментальных» художников, для которых важны «спиритические ценности», а кубизм, конструктивизм и функционализм соответствуют «интуитивным» типам. Несомненно, отмечает исследователь, индивидуальные психологические особенности художника самым определенным образом дают о себе знать в творческом процессе и сбрасывать их со счета было бы грубой ошибкой. Но совершенно очевидно, что позиция Г. Рида полностью игнорирует объективные общественно-эстетические закономерности развития искусства. Не остаются без внимания на страницах работы и высказывания представителей модернизма, по существу повторяющих подобные рассуждения. Один из них, Ален Робб-Грийе, утверждает, что у каждого — своя реальность, и реализм произведения определяется не исторически или социально, а лишь ощущениями самого автора. Такой подход открыто игнорирует всякие объективные критерии анализа художественного творчества.

Творческое мышление, пишет И. Лисаковский, в значительной мере обусловлено общим уровнем внеэстетической мысли — общественно-политической, естественно-научной. Великое завоевание реализма как способа видения и воспроизведения мира состоит именно в том, что он впервые перевел понятие социальности в категорию эстетическую, внутрихудожественную. Автор, разумеется, не имеет в виду прямолинейное воплощение в искусстве философских, социологических идей. Социальность, ставшую внутрихудожественной категорией, настаивает И. Лисаковский, невозможно вычленивать из ткани реалистического произведения искусства. Ведь личность и среда здесь находятся в тесной зависимости, обуславливают друг друга. Отношение «человек — общество» не просто ведущее в системе реализма, оно — изначально и определяющее в генезисе реалистического метода.

Концепция, развиваемая в рецензируемой книге, отстаивает сложившуюся в марксистской науке об искусстве точку зрения, согласно которой художественное исследование взаимоотношений личности и общества относится к самой сути реалистического метода, его душе, его

сердцевине. Исходя из этого, одну из наиболее выдающихся исторических заслуг реализма автор справедливо видит в художественном осознании человека как существа социального. В то же время он убедительно полемизирует со взглядами, выводящими социальность за пределы собственно метода и сводящими ее лишь к социальной функции искусства, понимаемой притом как своеобразное «посредничество» художника между обществом и произведением. Споры нет, связь «художник — общество» не только одна из существенных, но и многомерных. Однако то, что имеют в виду некоторые наши коллеги из братских социалистических стран, предлагающие искать социальность реализма вне процесса художественного отображения действительности, лишь в сфере практического отношения художника к обществу, значительно упрощает суть дела. Как известно, отношение художника с общественной практикой входит в творческий процесс на всех этапах исторического развития искусства, является необходимой, сущностной стороной художественного творчества в целом, а не только реализма. Попытки же изъятия социальных связей из структуры реалистического метода разрушают его природу.

В связи с насущными задачами искусствоведения и художественной критики автор ведет речь о распространенной еще тенденции ставить знак равенства между реализмом и реалистичностью, чему нередко способствует недостаточная разработанность научной терминологии. И. Лисаковский рассматривает этот вопрос сперва в историко-генетическом аспекте: он соглашается с мнением ряда ученых, считающих, что реализм начинался с освоения жизненноподобных форм, то есть с реалистичности. Реалистичность представляется неперенным началом реализма в генетическом плане. Реалистичность необходима, но недостаточна для формирования реализма.

Авторская точка зрения сводится к тому, что реалистичность — художественное овладение явлением, а реализм — художественное освоение сущностей. Изображение жизни в формах самой жизни было свойственно искусству на протяжении всего его развития. Одна-

ко, не без иронии замечает исследователь, мало кто из историков искусства возьмется сегодня всерьез утверждать, что реализмом как методом пользовались еще безымянные художники Альтамирской пещеры. В самом деле, сейчас вряд ли найдутся охотники объявлять всю историю литературы («от палеолита до Гослитта») или музыки («от Адама до Арама») историей реализма. В давние годы, действительно, схематические представления подобного рода владели умами многих. В плену схемы оказались и достаточно опытные специалисты, прельстившиеся, по-видимому, кажущейся простотой решения трудных вопросов. Но в свете современных достижений эстетической теории и искусствоведения в преодолении догматических предрассудков несостоятельность этих умозрительных конструкций оказалась очевидной. «Безусловно, функциональная сущность и динамика развития реалистического изображения представляют огромный интерес, — читаем мы в книге, — это одна из генеральных, основоположных форм словесных и изобразительных искусств, развивавшаяся вместе с этими искусствами на протяжении тысячелетий. Однако изучать ее необходимо в рамках проблемы формы, принимая во внимание конкретно-исторические условия, обязательно в тесной взаимосвязи с развитием и движением определенных художественных методов, прежде всего — реалистического» (стр. 88—89). Возведение свойств конструктивно-знакового ряда в ранг творческого метода, доказывает автор, теоретически несостоятельно. Например, выдвижение изображения жизни в формах самой жизни в качестве основополагающего принципа реализма чревато потерей объективных сущностных критериев метода. Это ведет к тому, что системообразующими признаются свойства, качества, которые не являются привилегией реализма и потому не могут рассматриваться как атрибутивные.

Нельзя забывать и того, что реалистичность во многих случаях служит вызывающей доверие формой, которой пользуются нереалистические творческие платформы. Указания на это важное обстоятельство мы находим во многих местах книги, и хотя подробный разговор об

этом еще впереди, автор в начале книги ставит вопрос: разве не жизнеподобны произведения ряда современных модернистских школ, хотя бы поп-арта? А произведения буржуазного «массового» экрана? Конечно, заметим мы, реалистичность реалистичности рознь, но сам поворот этой темы из историко-генетического аспекта в современный придает работе И. Лисаковского целеустремленный характер, позволяет ему вплотную подойти к осмыслению художественного опыта сегодняшнего искусства, и в первую очередь кинематографа.

Опираясь на фундаментальные положения марксистско-ленинской эстетики, автор рассматривает социалистический реализм как высшую ступень в поступательном художественном развитии — в единстве его познавательно-оценочных и изобразительно-стилистических сторон.

В центре исследования — единство и многообразие художественных форм социалистического реализма. Это не только обширная теоретическая проблематика, вокруг которой не утихают горячие споры, но и область конкретных оценок реальных художественных явлений, что предъявляет особые требования к точности критериев. Вот почему так важно, что в книге верно определен источник расхождений, проявляющихся и в научных дискуссиях, и в истолковании творческой практики, — различие в понимании связи и взаимодействия между методом и стилем.

Механизм этого взаимодействия и стал ареной столкновения различных точек зрения. За каждой из них — определенное понимание существа нового творческого метода, диапазона многообразия его форм. С одной стороны, отождествление социалистического реализма лишь с одним типом поэтики, то есть сведение метода к сумме изобразительных средств. С другой стороны, искусственное расширение понятия «социалистический реализм», при котором утрачивается его качественная определенность, а его эстетические границы оказываются зыбкими, расплывчатыми. На опасность такого рода крайностей не раз обращалось внимание в теоретической литературе, и на некоторые предупреждения подобного рода

даются ссылки в книге (высказывания А. Бушмина, Д. Маркова и других). Автор соглашается со следующим выводом Д. Маркова: «Когда метод отождествляется только с одной формой художественного обобщения, тогда другие типы творчества... неизбежно нивелируются. Если же попытаться выделить эти другие типы творчества с их особыми функциональными свойствами, оставаясь при этом на позиции указанного отождествления, то это приводит к разрушению единства метода, к идее множественности методов»². В условиях, когда понятия «метод» и «стиль» очень часто отождествляются или, наоборот, полностью разъединяются, особенно уместен предпринятый И. Лисаковским вдумчивый анализ этих основополагающих категорий. В отличие от ясно обозначившейся тенденции характеризовать метод как гносеологический фундамент художественного творчества автор настаивает на включении в понятие «метод» на равноправных началах аксиологической стороны. Такая постановка вопроса, доказывает исследователь, обусловлена не только очевидной потребностью уточнить, дополнить односторонне гносеологическое понимание метода (которое в крайнем выражении способно привести к отождествлению художественного познания с научным). Не менее необходимо теоретически обосновать включение в понятие «метод» идеологических критериев и важнейшего из них — принципа партийности. Система ценностей — существеннейшая составная часть мировоззренческих установок, без которых невозможно говорить о методе, идейное ядро искусства и культуры в целом. Важнейшим, ключевым элементом в структуре социалистического реализма является категория коммунистической партийности, которая наполняет новым содержанием и уже существовавшие, возникшие в рамках иных творческих методов понятия — такие, как народность, гуманизм, историзм и другие.

Обозревая обширную литературу, посвященную соотношению метода и стиля, исследователь логически «извлекает» из авторских по-

² Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма. М., «Художественная литература», 1975, стр. 307.

строений своеобразные теоретические модели и сопоставляет их. Оставаясь вначале на уровне чисто философских категорий, он характеризует метод как познавательно-ценностную ориентацию художественного творчества, а стиль — как его конструктивно-языковую (знаковую) структуру. Причем гносео-аксиологическая сторона понимается как фундаментальная, базовая, а конструктивно-знаковая — как производная. На уровне наиболее общих эстетических категорий метод определяется как идейно-эстетические принципы, а стиль — как художественные средства. В результате сопоставления теоретических моделей и синтеза формулировок возникли развернутые определения: творческий метод — совокупность идейно-эстетических принципов, опирающихся на познавательно-ценностную сторону искусства; стиль — конкретно-художественный способ выражения определенных идейно-эстетических принципов, в основе которого лежит конструктивно-знаковая сторона художественного творчества.

Теоретическое осмысление особенностей творческого метода позволило не только глубже обосновать сущность реалистического искусства и высшей его формы — реализма социалистического, но и охарактеризовать противостоящие ему методы-антагонисты, как названы в книге модернизм и псевдореализм. Их анализу посвящена специальная глава. Если по поводу модернизма написано немало работ, в которых его идейно-эстетическая платформа получила широкое освещение, то сам круг явлений, относимых к псевдореализму, недостаточно четко очерчен. Это понятие нельзя считать терминологически устоявшимся. Тем ценнее наблюдения и выводы, содержащиеся в рассматриваемой нами книге. Автор согласен с учеными, видящими проявления псевдореалистического подхода и в тематическом своеобразии, и в особых стилистических приемах. Не лишними интереса представляются ему соображения о том, что произведение псевдореализма есть лишь условное, формальное обозначение конкретного явления действительности, своеобразный знак — плод «нероглифической» зашифрованности жизненной реальности.

Отстаивая идею многоуровневого подхода к искусству, И. Лисаковский предлагает и в данном случае выйти за пределы знакового «яруса» системы искусства и познать лежащие более глубоко истоки псевдореализма. Эти истоки он видит в специфической трактовке познавательно-ценностных основ творчества, в определенном типе нарушения связей континуума «личность — социум», что дает, по его мнению, основание считать псевдореализм особым творческим методом.

Привлекают внимание проводимые ученым параллели между натурализмом и псевдореализмом и предположение о их генетических связях. Наряду с констатацией разительного сходства эстетических структур и глубинных принципов натурализма последней трети XIX века и современного псевдореализма автор пишет и об их существенных различиях. А это важно, ибо исследователь не упрощает сложную проблему. Нужно согласиться и с основным выводом о том, что эти вопросы не могут быть признаны достаточно разработанными и требуют еще специального анализа. Псевдореализм описан и оценен как весьма серьезный и коварный противник в сегодняшней идеологической борьбе, поскольку он со свойственной ему системой игнорирования, затушевывания существенных социальных связей играет заметную роль в сотворении современной буржуазной мифологии, в создании стандартных, далеких от истинной жизни идеологических псевдохудожественных клише, кочующих из одних жанров искусства в другие.

Сущность псевдореализма убедительно раскрывается в книге на анализе весьма распространенной на Западе кинопродукции, и хотя количество конкретных примеров невелико, подобраны они точно, дают верное представление о сегодняшних тенденциях буржуазной кинематографии. Ее кинофильмы о второй мировой войне и антифашистской борьбе лживы в объяснении главного, искажают истинные причины изображаемых событий, извращают смысл недавней истории. В связи с этим упоминается «Самый длинный день» и некоторые другие нашумевшие боевики. Псевдореализм под видом достоверно «поданных» фактов про-

славляет собственнические отношения и психологию, нравы буржуазного общества. Внешние признаки — добротный выстроенный сюжет, узнаваемость характеров, массу бытовых подробностей — в «Крестном отце» некоторые критики (в том числе и у нас) приняли за подлинный реализм, не заметив, что фильм Ф. Копполы, в особенности в первой части, как пишет И. Лисаковский, уводит сознание зрителей от существеннейшего — преступности, бесчеловечности мафии — порождения буржуазного строя. Поэтому справедливы его упреки в адрес критиков, поспешивших назвать эту картину реалистической и продемонстрировавших тем самым, как нечеткость исходных идейно-эстетических позиций приводит к просчетам в конкретном анализе и общей оценке самих произведений. Не забыты в книге и картины, в которых преднамеренное искажение существенных связей сознательно камуфлируется под «натуральный», «стоцентный» реализм (например, игровые и документальные ленты о частной жизни Гитлера, в которых механизм псевдореалистической подтасовки доходит до неприкрытого цинизма).

Опираясь на ленинское учение о двух культурах в буржуазном обществе, автор развертывает панораму зарубежного киноискусства, отнюдь не упрощая картину реального противостояния в нем реализма и псевдореализма. При анализе на конкретном искусствоведческом уровне, напоминает он, нельзя не видеть, что они не обособлены, не развиваются изолированно. Их разделяет, как правило, не прямая демаркационная линия, а то более, то менее широкая пограничная полоса. Особенно важно иметь это в виду, анализируя фильмы тех авторов, которые не принимают современную капиталистическую действительность, но при всей своей резкой критичности и непримиримости к уродствам буржуазного мира не становятся создателями подлинно реалистических произведений, «если, выдерживая первое требование метода — отражать связи реальные, они нарушают его второе требование — объективно соотносить и оценивать в воспроизводимых явлениях жизни существенное и второстепенное, определяющее и произ-

водное» (стр. 132). Речь идет, в частности, о чрезмерном акценте на биологическое начало или об односторонней, пессимистической фиксации лишь алогизма и уродства буржуазного миропорядка, что встречается даже у очень больших художников.

В кинематографе, пришедшем на смену нео-реалистическому, усилился процесс психологизации, сопровождавшийся известным отходом от внешних, изобразительно-повествовательных форм в анализе личности и попытками выразить внутренний мир героя при помощи новых киноприемов. Если герой при этом продолжает рассматриваться как средоточие конкретных общественных отношений, как плод и носитель определенных социальных функций, это значительно обогащает и углубляет реалистическое художественное видение, придает жизненно правдивым, типическим образам и ситуациям большую объемность и многомерность, рассуждает И. Лисаковский. Но пристальный интерес к психологии отдельно взятой, обособленной, искусственно изолированной личности таит опасность, особо взрывчатую в атмосфере современного буржуазного сознания. Пытаясь проникнуть как можно глубже во внутренний мир своих героев, многие кинематографисты оборвали их реальные и многомерные связи с внешним миром, с социальной средой: герои картин изъяты из контекста жизни, замкнуты на проблемах, идущих «изнутри». Надо учесть, что в 60-е годы в буржуазном кино усилилась тенденция к модернистской десоциализации, модернизм вышел на первый план в качестве основного противника реализма.

Социалистический же реализм, как известно, является методом, позволяющим не только адекватно отображать новую историческую действительность, но и активно способствовать ее революционному преобразованию.

Небольшой раздел о методе и проблеме профессионализма в одной из заключительных глав рассматривает различные аспекты творчества, связанные с отступлениями от магистральных принципов нашего искусства. Мы здесь не имеем, к сожалению, возможности касаться их всех — в том числе относящихся к истории социалистического реализма. Оста-

новимся на объяснении того, как в процессе творческого эксперимента, предпринимаемого для получения определенного художественного эффекта, связанного с формально-стилистической сферой, иногда оказываются утерянными некоторые существенные идейно-эстетические критерии. Механизм подобного рода расхождений с основополагающими принципами метода автор раскрывает, анализируя нарушения реалистического характера связей личности и общества. Под влиянием «экспрессивных нажимов», осуществляемых ради достижения образно-эмоциональной выразительности, при излишнем обострении характера или ситуации, становящихся самодовлеющими, возникает смещение смысловых акцентов и пропорций, перекос в оценке существенных, объективно значимых реальных связей, утеря которых и уводит от жизненной правды. «Поиск художественного эффекта, оплачиваемый предельным обострением ситуации, ее «выворачиванием» (иногда якобы в интересах жанра), чреват не только потерей существенности жизненных связей, но и разрушением их реальности, уходом от какой бы то ни было достоверности» (стр. 143—144). Несовершенство, выходящее за рамки формально-стилистической сферы, полагает И. Лисаковский, способно вступить в конфликт с идейно-эстетическими основами нашего искусства.

Представляется основательным его вывод о том, что за такими художественными просчетами и недостатками, как бесконфликтность, мелкотемье, бескрылое бытописание, стоит вполне реальная проблема метода. «Когда из ткани произведения уходит типическое, социально значимое, а причины и связи, определяющие неповторимость характеров героев, особенности их внутреннего мира, игнорируются (то ли действительно из-за недостатка мастерства, то ли в силу авторского произвола — «я так вижу»), в таких случаях нарушенными оказываются существеннейшие критерии метода» (стр. 146). О важности исходных позиций, заложенных в методе, говорит и пример полнокровных художественных решений так называемой производственной темы, например в фильме «Премия» А. Гельмана и С. Микаэляна. Появление этого и некоторых других произве-

дений, как известно, дало основание констатировать на XXV съезде партии значительные, реальные успехи в раскрытии производственной темы. Если сравнивать их с набившими оскомину шаблонными однодневками, только дискредитирующими эту жизненно важную тему, то разница не просто в уровне профессионального мастерства, но и в принципах подхода, в качественно ином видении темы. В одних случаях мы встречаемся с имитацией, способной претендовать разве что на внешнее правдоподобие, в других случаях — с творчеством, откликающимся на остроактуальные проблемы с четких гражданственных, партийных позиций. Таким образом, резюмирует И. Лисаковский, та сторона художественного мастерства, которая относится к проблемно-конструктивному видению, не отделена от познавательной-ценностной стороны метода, в значительной мере становится решающей. Это одна из тех структурных связей, которые обеспечивают цельность и устойчивость системы социалистического реализма как таковой.

Каково место романтической поэтики в социалистическом реализме? В дискуссии, идущей на эту тему в теоретической литературе и в критике вот уже полтора десятилетия, наметились две основные позиции, сторонники которых спорят друг с другом: является ли романтизм стилистическим направлением в рамках социалистического реализма или самостоятельным методом, сосуществующим с социалистическим реализмом? Рассказывая об этом, автор склоняется к первой точке зрения и в стремлении ее глубже обосновать обращается к практике советского киноискусства, многие произведения которого, обладая ярким романтическим обликом, отчетливо выявляют в многомерной, динамичной системе «личность — общество» основные социально-исторические связи. Таковы творения А. Довженко — «Арсенал», «Земля» и «Щорс», а из более близких по времени в книге называется многосерийный телефильм Н. Машенко «Как закалялась сталь».

Но возможны и случаи, предупреждает автор, когда последовательно проведенный принцип романтизации становится самодовлею-

щим, и получает опору в романтической, а не в реалистической познавательно-ценностной системе, то есть обретает черты метода, отличного от метода социалистического реализма. Это происходит тогда, поясняет он, когда художник выделяет и заостряет жизненные связи лишь одного, романтического, «регистра» и — вольно или невольно — оставляет без внимания другие, подчас весьма существенные. В этом случае обостренность индивидуального восприятия грозит перерасти в субъективизм, внешняя броскость изображения — обернуться утерей типического, тяга к необычному, повышенно эмоциональному, — породить смысловые неточности, увести от жизненной правды. И. Лисаковский связывает подобные сдвиги в сторону нереалистической платформы — платформы «автономного» романтизма — с некоторыми художественными фильмами второй половины 60-х и начала 70-х годов и с практикой других видов искусств. В такого рода произведениях подчеркнутая метафоричность изобразительного языка перерастала в игру отвлеченными символами, элементы национального, как правило, архаизированного, стали поводом для любования этнографией, конкретные социальные конфликты оттеснились аллегорическими коллизиями, столкновениями «извечных сил» добра и зла. К сожалению, автор здесь почему-то не называет конкретных примеров, что лишает читателя возможности глубже уяснить его позицию. Конечно, при знакомстве с ходом его интересных рассуждений на память приходят определенные произведения — вокруг некоторых из них в свое время разворачивались острые дискуссии. Думается только, что брать их все в одни скобки нет необходимости, они нуждаются в тщательной дифференциации и всегда должны быть рассмотрены в контексте творческой эволюции конкретного художника. Вероятно, нужно иметь в виду и жанровые особенности произведений. Стремление к дифференциации художественных явлений как раз и отличает позицию автора книги, и многое в этом направлении он успешно осуществляет. Данный принцип будет, несомненно, плодотворен и в дальнейших его изысканиях в этой области.

Сквозной темой, проходящей через все исследование, звучит мировоззренческая тема, но не абстрактно, а в анализе специфики искусства и природы творческого акта, в котором знание основных социальных закономерностей перерастает в художественное видение, а идейность приобретает эстетические, структурные качества. Весь пафос авторской концепции направлен против положений идеалистической философии, против современных буржуазных эстетических систем, в том числе и против леворадикальных, левацко-экстремистских.

Советская эстетическая наука и искусствоведение сделали немало для того, чтобы показать ложность противопоставления мировоззрения и творчества. Но еще недостаточно изучены особенности творческого процесса, сложная диалектика взаимодействия философии и искусства, специфика метода философского и метода художественного. В пылу полемики по этим вопросам автор рецензируемой книги порой допускает определенные преувеличения. Думается, например, что затронутый им вопрос о взаимоотношении реализма и материализма более сложен. Возможно, здесь дают о себе знать некоторые издержки того в целом плодотворного «подтягивания» общей теории искусства к философской проблематике, их более тесного сближения и взаимодействия, о необходимости которых справедливо говорит автор. Сегодня стремление обогатить науку об искусстве философско-теоретической методологией дает в ряде случаев полезные результаты и представляется безусловно перспективным.

Монография «Творческий метод: свойства и отношения» в целом является серьезным исследованием важнейшей проблематики. Она, как и многие другие содержательные работы о социалистическом реализме, несомненно будет способствовать теоретическому обобщению современной творческой практики, углублению представлений о законах развития искусства.

Время, прошедшее со дня выхода книги И. Лисаковского, показало, как нужны такого рода исследования — емкие, четко построенные, написанные ясно, доступно, с точных методологических позиций, побуждающие к самостоятельным размышлениям.



Беседы с мастерами социалистического кинематографа

Ежи Кавалерович

Художник творит сегодня

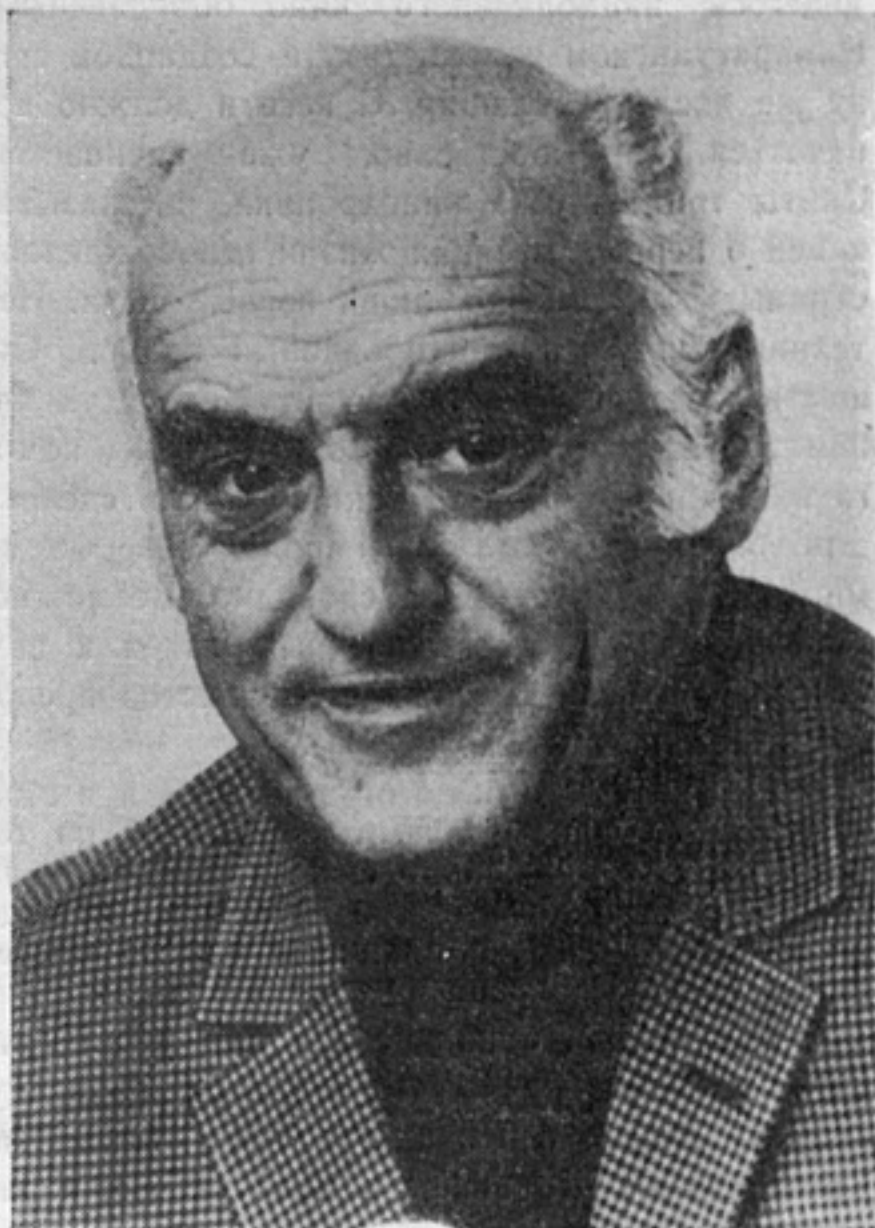
Беседу ведет и комментирует К. Щербаков

Новый фильм Ежи Кавалеровича «Встреча в Атлантике» впервые был показан в Варшаве, на открытии «Конфронтаций-79»¹. На премьере своей новой работы режиссер не присутствовал: в дни смотра он находился в Латинской Америке, где посетил Никарагуа и Мексику. Вскоре по возвращении Кавалерович, несмотря на загруженность делами, дал интервью для «Искусства кино». Наша беседа состоялась в рабочем кабинете мастера, в творческом объединении «Кадр», которым Кавалерович руководит уже много лет.

— А можно было отказаться от поездки? Ведь не так уже часто бывает премьера собственного фильма...

— Отказаться? Понимаете, после победы революции в Никарагуа это первая наша поездка туда с культурной миссией. Важная поездка — и вообще, и для меня в частности. Как же можно было отказываться? Надо ис-

¹ «Конфронтации» — показ лучших фильмов мирового кино за прошедший год, организуемый каждую весну в польской столице и ряде крупных городов страны. — Прим. редакции.



пользовать любую возможность, чтобы побывать в самых интересных на данный момент точках планеты. Кинематографист должен ездить, должен видеть. Кино в наибольшей степени, по сравнению с другими искусствами, зависит от конкретных реалий дня, его «лицо» определяется характером времени, в которое мы живем. Никарагуа — это сегодня очень важно: здесь как бы сконцентрировались существенные аспекты нынешней обстановки в мире... Значит, надо было ехать...

— Вы довольны путешествием?

— Чрезвычайно! Пригласившее меня Министерство культуры республики подготовило исключительно интересную программу. Был ретроспективный показ моих фильмов. Было множество встреч с молодыми энтузиастами кино. Кинематографии своей — в наших с вами понятиях — там ведь еще нет, а заинтересованность в ее появлении, жажда работы — огромны. Сейчас энтузиасты зарожда-

ющего национального кино объединены в Никарагуанском киноинституте, созданном сразу же после революции. С него и должно все начаться. Да, собственно, уже начинается. Сняты три выпуска кинохроники, рассказывающей о первых месяцах жизни освобожденной страны. Это, конечно, лишь первые шаги. Нет техники, нет квалифицированных кадров. Существенную помощь оказывает Никарагуа кинематография Кубы. Мы тоже должны помогать никарагуанцам, должны что-то сделать для развития культуры народа, впервые за много лет вздохнувшего свободно. Возможно, пригласить наиболее одаренных людей к нам на учебу. Послать наших специалистов преподавать в институте...

Время интервью было ограничено — и я стал подумывать, как перевести разговор на то, ради чего, собственно, я сюда и пришел, — на современное киноискусство Польши прежде всего, на творческие принципы самого мастера... Однако Кавалерович сделал это сам.

— Мы начали с конкретики дня и с Никарагуа. Это не значит, что я завтра же начну снимать фильм о Никарагуа. Но сказанное имеет прямое отношение к моей работе, к работе моих коллег...

— Об этом как раз я и хотел спросить. В интервью, беседах вы постоянно называете себя реалистом, и ваши фильмы подтверждают это со всей очевидностью. Но вот что, признаться, постоянно затрудняло меня, порой даже в тупик ставило, когда я обращался к вашим работам: каждая последующая была настолько не похожа на предыдущую, что опрокидывала все критические прогнозы относительно дальнейших путей развития, внутреннего движения художника. В связи с этим хотелось бы спросить о ваших основных, доминирующих художественных пристрастиях. И есть ли они?

— Нет. То есть нет в том смысле, какой вы, критики, иногда вкладываете в это понятие. Работу художника невозможно «разложить по полочкам», с точностью определив, где «лежат» его главные пристрастия, а где — второстепенные. И если все-таки говорить о моем главном пристрастии, то оно в том, чтобы всем своим художественным аппаратом,

включая мышление и интуицию, с наибольшей чуткостью откликаться на мысли, переживания, веяния, духовные потребности, которые возникают у современного человека в данный момент, сейчас. Ведь именно по этой причине кино для людей, для общества в целом особенно важно и насущно. Сегодня я думаю иначе, чем думал вчера. А как буду думать завтра, не знаю. Стараюсь не повторять ни других, ни себя и делать фильмы о том, чем захвачен в настоящий момент. Для меня такая теснейшая, непосредственная, ежедневная связь с реальной действительностью — основа реалистического кино... Да я ведь уже сказал об этом — когда вспоминал о моей поездке в Никарагуа. Не я делаю фильмы — их «делает» время, в которое я живу.

Есть, конечно, темы, мотивы, к которым я возвращаюсь. В иных вариантах, решительно по-иному, но возвращаюсь. Это мотивы и темы «большой» жизни человека, и его жизни «малой», частной. (Примем понятия «большая» и «малая» жизнь как понятия рабочие.) Отсюда, если пользоваться излюбленной критической терминологией, можно вывести два ведущих направления в моем творчестве. Фильмы политические, фильмы о людях, ввергнутых в крупные исторические события или по доброй воле оказавшихся их участниками, — «Целлюлоза», «Под фригийской звездой», «Фараон», «Смерть президента». И фильмы о человеческих проявлениях и человеческих чувствах более интимных, внутренних — «Настоящий конец большой войны», «Поезд», «Игра», «Мать Иоанна от Ангелов» — где-то на пограничье...

— А ваш последний фильм «Встреча в Атлантике»?

— Его я отнес бы ко второй группе. Ну вот, сначала заявил, что в искусстве ничего нельзя «разложить по полочкам», а потом сам же... Все это, конечно, для наглядности, и деления такого рода чрезвычайно условны. Как «большая» и «малая» жизнь человека связаны тесно, нерасторжимо, так тесно, нерасторжимо переплетаются мотивы в моих фильмах, об этих — будто бы разных — жизнях повествующих.

Ежи Кавалерович
на съемках фильма
«Смерть президента»



— Я и начал с непохожести каждой вашей последующей картины на предыдущую. Эпичность исторической диалогии («Целлюлоза», «Под фригийской звездой») — и очевидная, демонстративная камерность «Поезда». Изощенный психологизм «Настоящего конца большой войны», граничащий с психологическим опытом, — и публицистичность «Смерти президента», в почти документальном стиле повествующей о событиях, которые сопутствовали избранию и гибели первого президента Польши. XVII век «Матери Иоанны от Ангелов» — и Древний Египет «Фараона»... И все же в нескольких фильмах — один настойчиво возникающий стилистический прием: замкнутое, заведомо искусственно изолированное от мира пространство, в которое заключены герои фильма — по воле судьбы или по своей собственной воле... Дом, из которого нет выхода больному инженеру Юлиушу из «Настоящего конца большой войны», монастырь, из которого тоже не выйти Иоанне, тесные купе «Поезда», где вплотную друг к другу оказываются совершенно незнакомые люди, океанский теплоход «Встречи в Атлантике», где длительное путешествие также свело людей искусственно, вынужденно...

— В такое «замкнутое пространство» я ста-

раюсь поместить прежде всего зрителя. И сделать его участником этой жизни, где все укрупнено, словно под микроскопом, все, быть может, избыточно, чересчур на виду, где легче наблюдать человека, заметить, разгадать такие сокровенные движения его души, которые в иных обстоятельствах скорее всего остались бы незамеченными.

— Мне кажется, через эти фильмы проходит тема одиночества и преодоления его, мотив душевных усилий, которые предпринимает человек, чтобы преодолеть одиночество...

— Для этого — замкнутое, очищенное от подробностей пространство, в котором стремление человека найти понимание, отзвук можно увидеть и передать наиболее наглядно, рельефно. Здесь люди не могут уйти от себя и друг от друга. Они словно обречены быть вместе. И эта обреченность, вынужденность особенно явственно обнаруживает трудность, порой болезненность, мучительность обретения истинных, глубоких душевных контактов. В человеке вообще в сложнейшем взаимодействии постоянно живут эти два начала: стремление замкнуться в себе, уйти в себя и — стремление найти отзвук в душах себе подобных. Поиск общения постоянен. И чреват конфликтами. Ибо каждый знает что-то свое, в чем

ему важно убедить другого. А у того, другого, тоже своя правота, к которой он настоятельно хочет приобщить еще кого-то... Конфликтность заложена в самой потребности, природе общения. Конфликтность, которая общение это может поломать, изуродовать. Но не убить. Через все препятствия, внешние и внутренние, люди будут снова стремиться друг к другу... Решению именно этих нравственных, психологических задач служит замкнутое пространство в моих фильмах. Во всяком случае, я ставил себе такую цель.

— И, безусловно, достигли ее — в ваших фильмах, уже ставших классическими. Что касается «Встречи в Атлантике», у меня лично возникли некоторые внутренние неясности, которые хотелось бы попробовать прояснить.

— Ну-ну, какие же?

Здесь собеседник заметно оживился: речь зашла о работе, только что законченной, еще совсем «горячей». К тому же мнения первых рецензентов оказались весьма противоречивыми. Впрочем, о последней картине мастера, советскому зрителю еще не известной, стоит рассказать подробнее.

...Итак, океанский теплоход, плывущий из Америки в Польшу. Люди, на длительное время оказавшиеся рядом, вплотную друг к другу... Кавалерович искусно выстраивает отношения внутри этого маленького человеческого круга, видна уверенная рука большого художника... Но мне показалось, что главные открытия произошли на периферии замысла, там, где словно бы идет аккомпанемент основной теме. В бескрайних океанских просторах теплоход встречает маленькую лодку. В ней — путешественник, он в одиночку пустился в дальнее-дальнее плавание. Люди столпились у борта, через рупор задают множество вопросов одинокому мореплавателю, а он отвечает им уверенно, весело, спокойно, непринужденно. Так, словно вчера расстался с друзьями и знакомыми, а встретится с ними вновь самое позднее завтра. Проблемы одиночества для него просто не существует, он живет свободно, без внутреннего разлада. Когда хочет — с людьми, когда хочет — один. А лет ему... оказывается, ему очень немало лет. Почти столько же, сколько тому старику, одному из пассажиров теплохода, который возвращается из Америки, чтобы умереть на родине. Он и живет сейчас в ожидании смерти от болезней и старости, а раньше, наверное, жил в ожидании чего-то, еще неизвестного и пугающего. Надо видеть глаза старика, когда он всматривается в своего

сверстника там, в лодке. А в финале фильма — снова этот старик, один на корме теплохода, и его взор, устремленный в бескрайний морской простор. Грусть, глубокая грусть в этом взоре. И кажется... кажется, еще — надежда, вдруг обретенное понимание, что годы прошли, но, может быть, не все еще прожито, потеряно...

Чего здесь не хватало? Во всяком случае, сразу после просмотра? Проясненности побудительных мотивов в душевных движениях главных героев, корней и причин их переживаний, их внутренней неудовлетворенности. Известный профессор медицины, читавший лекции в Америке, встречает на теплоходе человека, с которым когда-то поступил несправедливо, которому, может быть, поломал жизнь. Это воспоминание, наверное, всегда мучило профессора, а теперь, материализовавшись, стало просто невыносимым. Возможно, и еще что-то на его совести — иначе откуда у этого преуспевающего медика постоянная подавленность, растерянность, неуверенность в себе? Потом оказывается, что профессор обознался. Что человека, принятого за давнего знакомого, он видит впервые. Станный этот дуэт превосходно сыграли Игнаци Гоголевски и Марек Вальчевски. Однако что же все-таки оставило в жизни профессора столь горестно-неизгладимый след и в конце концов довело его до инфаркта?

Реакция моего собеседника была мгновенной.

— Да я же этого и хотел — чтобы вопрос оставался открытым! Разве мы всегда знаем причины не только душевных драм окружающих, но и своих собственных душевных потрясений? Иногда думаем, что знаем. Иногда — действительно знаем. До какого-то момента, пункта. А дальше — неясности, разночтения, противоречия. Нам — то есть мне и сценаристу Болеславу Михалеку — важно было, чтобы зритель, не получив окончательных ответов, искал их в себе, чтобы он начал примеривать на себя судьбу и проблемы героя! Важно было и то, что эти люди никогда раньше не встречали друг друга, что данный конкретный конфликт оказался видимостью. Но в жизни каждого из двоих что-то подобное было, потому поначалу они и приняли конфликт видимый за конфликт реальный. Значит, действуют уже вроде не двое, а как минимум четверо. Конфликт множится — это опять-таки для того, чтобы увеличить возможность личных зрительских ассоциаций... А как вам Тереза Будзиш-Кжижановска?

— Думаю, что здесь слова самой высокой похвалы не были бы чрезмерными.

Тереза Будзиш-Кжижановска играет временную, случайную спутницу профессора, сотрудницу его клиники. А в актрисе и в ее героине — духовная утонченность, благородство, значительность, совершенно особая женская привлекательность, противостоящая всякой ординарности и стандарту. Насколько же случайная спутница по-человечески интереснее, выше своего покровителя, от которого зависит абсолютно и целиком! Почему так несправедливо?

— Мотив несправедливой любви... К нему я тоже постоянно возвращаюсь, он мне кажется важным.

— Да, ведь нечто похожее происходило в «Поезде» с героиней Люцины Винницкой...

— Прекрасная, духовно богатая женщина ищет человека, с которым могла бы поделиться своим богатством. И не находит. И отдаст все тому, кто ее не достоин, — в надежде поднять мужчину, возвысить и облагородить силой своей любви. А он, мужчина, ведет себя так, будто все обыкновенно, «естественно». И еще «капризничает», ставит условия. И не может понять, кто рядом с ним? Какой подарок преподнесла ему судьба! Не может отрешиться от своего мелкого эгоизма... Разве не стоит об этом задуматься? Разве не случалось всем нам видеть подобную вопиющую несправедливость? Наверное, это проблема «малой» жизни. Но проблема, скажем так, — немалая. И требует внимания художника наряду с проблемами жизни «большой».

— Говоря о «большой» и «малой» жизни в ваших фильмах, вы неизменно подчеркиваете, что стремитесь делать их актуальными, предельно связанными со временем, зависимыми от времени. Но вот «Фараон», «Смерть президента»...

— «Фараон» и «Смерть президента», при всех различиях, которые настолько явны, что о них не стоит и говорить сейчас, — фильмы о механизме власти, о действии механизма власти в разные исторические времена. В сегодняшнем мире необходимость осмысления этого опыта жизненно, остро необходима.

— Хотелось бы припомнить несколько фраз из вашего давнего интервью: «Сегодня много говорят и пишут об интеллектуальных, мыслящих фильмах. Большинство из них, однако, производит на меня впечатление воздушных шариков, надутых с большим трудом и не способных подняться ввысь. А получается так потому, что художник, боясь обвинения в старомодности, любой ценой хочет делать глубокие, «умные» фильмы. Говорят о киноискусстве, о его интеллектуальной ценности, но забывают, что искусство, кроме всего прочего, должно быть прекрасным».

— Я и сейчас так думаю.

— Не находится ли эта отповедь моде в известном противоречии с вашим настойчивым желанием быть в теснейшей и постоянной связи с современностью, актуальностью, потребностями и задачами дня?

— Со стороны виднее, есть в моих рассуждениях противоречия или нет. Но мне кажется, что нет. В данном случае, по крайней мере. Современность, актуальность, с одной стороны, и мода, с другой, — это понятия принципиально разные, хотя часто и взаимопроникающие, взаимозависимые. Современность вбирает в себя потребности глубинные, она порождает тенденцию в искусстве, аккумулирующую опыт и усилия многих мастеров разного масштаба. Такой потребностью был, например, «политический фильм». Недаром в различных видах и обликах он появился сразу в нескольких кинематографиях. А мода отвечает на потребности поверхностные, внешние. Хотя и не выдуманные, действительные. Поэтому понятие современности гораздо прочнее, длительнее понятия моды. Мода в высшей степени переменчива и непостоянна. Для меня мода в кинематографе — это Лелюш. Целый ряд его фильмов — а они тоже были очень разными — имели успех, потому что каким-то зрительским потребностям, безусловно, отвечали. Но сказал ли он что-то действительно важное?

— В фильмах Лелюша есть, по-моему, моменты подлинного искусства...

— А разве я говорю, что нет? Мы вообще говорим сейчас о том, что в пределах

искусства. Я и моду как таковую за пределы искусства выводить не собираюсь. Она всегда была, как всегда была и спекуляция на модных веяниях, которая, безусловно, — неискусство.

— *Моду от спекуляции порой отличить нелегко...*

— И искусство от неискусства тоже порой отличить нелегко. Сегодня особенно нелегко, грани бывают почти неуловимы.

— *Сегодня? Почему именно сегодня?*

— На мой взгляд, прежде критерий искусства был значительно различимее, яснее. Скажем, мастера Возрождения были заведомо, явно интеллигентнее, духовно богаче огромного большинства своих зрителей. А сегодня мы каждый день наблюдаем, как стирается эта разница — в опыте, интеллигентности, знаниях. То есть процесс этот не сегодня и не вчера начался, но сегодня он как никогда интенсивен.

— *Но раз так, раз вырос общий уровень культуры, то и отделить искусство от подделки теперь становится менее сложно. По-моему, это логично.*

— Логично. Однако то, что происходит в искусстве, не всегда соответствует видимой логике. С повышением общего уровня вырос спрос на культуру, на искусство. И это прекрасно, это свидетельство культурного, общественного прогресса. Однако массовый спрос удовлетворяют не только художники (их всегда не хватает, их не может хватать, потому что художник — это художник), но и нехудожники. При этом нередко — профессионально, технически грамотные (профессиональная грамотность тоже стала массовой). С другой стороны, художники иногда позволяют себе не столько удовлетворять массовый спрос (что предполагает необходимость в какой-то мере руководить им), сколько идти на поводу у массового спроса (который не всегда определяется обстоятельствами, отвечающими интересам искусства). Вот здесь-то и стирается грань, возникает большая трудность в определении того, что является искусством, а что нет. В этом процессе решающую роль играют средства массовой информации.

— *Телевидение?*

— Телевидение прежде всего. Здесь все очень неоднозначно. Природа искусства, конечно, не изменилась, но благодаря телевидению во многом изменились функции искусства. Еще тридцать лет назад оно было доступно более узкому кругу людей, чем сегодня. Хотя тридцать лет назад оно, конечно, было значительно более массовым, чем, скажем, сто лет назад. Это понятно. Просто я сейчас имею в виду непосредственно «предтеlevisionный» период. Для того чтобы побывать на концерте, где исполняются произведения Шопена, человек должен был купить билет, прибыть к определенному времени в определенное место... Словом, затратить усилия. И еще нужно было жить там, где вообще можно послушать концерт Шопена. Сегодня человек включает у себя дома телевизор — и смотрит, и слушает. То же — с лучшими спектаклями, с фильмами.

— *Должен признаться: если на окраине Москвы или Варшавы идет фильм, который меня интересует, я непременно поеду. А смотреть такой фильм по телевизору уже много лет не могу себя приучить.*

— Это естественно: вы профессионал. Но нельзя не признать, что телевидение стало великим пропагандистом искусства. Сейчас фильмы регулярно смотрят те, кто раньше смотрел их крайне редко. А театральные спектакли стали достоянием людей, которые в театре не бывали вообще. Однако рядом, на одной программе, обок с искусством для масс идет не искусство для масс. Порой — очень похожее на искусство. И это опасность серьезная. Конечно, у нас, в социалистических странах, в отличие от буржуазных стран, многое делается для того, чтобы телевидение давало людям именно искусство, воспитывало вкус, образовывало эстетически. И все же утверждать, что названная опасность нам не грозит вовсе, было бы неправильно, легкомысленно.

Ну, и, разумеется, проблема, которую вы уже затронули, — не идеологическая, а техническая, которая становится эстетической: искусство на телевидении (искусство, а не

подделка!), невиданно выигрывая в массовости, неизбежно утрачивает в качестве. Прежде всего срывает фактор психологический. Искусство — это все-таки действо, к которому человек так или иначе готовится. Святое его право — это право выбора: я иду на этот, а не на другой фильм, в этот, а не в другой театр. Дома не ты выбираешь фильмы или спектакли, а они «выбирают» тебя. После фильма или спектакля ты возвращаешься домой, можешь молчать, думать. По телевизору через минуту будет футбольный матч, или балет на льду, или еще что-то: эмоциональное впечатление (если оно было, а настоящее искусство не рождать его не может) нарушается или снимается вовсе. Далее, спектакль живет во времени. Сегодня он идет иначе, чем вчера. Фильм тоже живет во времени, сегодня воспринимается иначе, чем вчера, переходит границы государств, обрастает прессой, мнениями, иногда — легендами. Жизнь во времени необычайно важна для искусства, а спектакль или фильм на телевидении — это явление одноразовое, во времени оно не живет.

— *Позвольте, но, как известно, рождается искусство телевидения, которое все эти проблемы и факторы, очевидно, учитывает. Труды уже на эту тему написаны...*

— Не знаю, как станет в будущем, но на сегодня, лично для меня, телевидение — это не искусство, а средство массовой информации, средство передачи, распространения искусства. И в этом своем качестве дает огромные приобретения. Но и ощутимые потери тоже... Впрочем, фильм теряет на телеэкране значительно меньше, чем спектакль. Я бы даже сказал так: передать фильм телевидение может. С потерями, но может. Передать же спектакль телевидение не в силах; оно способно только возбудить интерес к нему, но не воспроизвести. Утрачивается природа театра: живой контакт актер — зритель. Кино на телевидении приживается, театр — нет. Для меня эта «выживаемость» — одна из причин, по которой кинематографу принадлежит роль искусства будущего в большей степени, чем другим родам искусств.

— *Есть другие причины?*

— Конечно. Возьмем кино и литературу. Избави бог, я не собираюсь противопоставлять одно другому или утверждать, что кино заменит книгу. Но что кино выигрывает в массовости, — для меня очевидно. Основные средства кино — это экранный пластический образ и звук. А они распространяются и усваиваются легче, чем печатное слово. Чтобы перевести литературу с языка на язык, требуется немало усилий, перевод — это тоже искусство, и все равно художественный текст в переводе что-то теряет. Сделать текстовый ряд фильма доступным для зрителя другой страны — куда проще, это дело не искусства, а техники, ремесла. К тому же текстовый ряд в фильме не главное: есть прекрасные фильмы, где роль текста сведена к минимуму.

— *Я бы все-таки вступился за «некинематографическое» искусство, за театр в частности...*

— Да не надо вступаться! Повторяю: никаких резких противопоставлений я делать не намерен. И потом телевидение — опять телевидение! — как бы синтезировало профессии, «повенчало» актеров, режиссеров театральных с актерами и режиссерами кинематографическими. Конечно, эта «диффузия» и раньше, до телевидения, была. Но таких масштабов, как теперь, далеко не достигала. Все работают везде. И часто — с одинаковым успехом...

— *Относительно актеров — целиком согласен. Причем хороший театральный актер обязательно сделает коррективы: для киноэкрана — свои, для телевизионного — свои.*

— Скажем так: профессиональный актер. А о непрофессионалах мы и не говорим. И нет сегодня такой профессии: театральный актер. Актер или хорошо играет везде — в театре, в кино, на телевидении, или везде играет плохо.

— *Все так, но вот режиссеры... Здесь относительно синтеза профессий, мне кажется, надо говорить осторожнее. Известно немало театральных и кинорежиссеров, которые хорошо работают на телевидении. Но чтобы режиссер с одинаковым успехом работал в кино и в театре... Знаю одного: Вайда.*

— Бергман.

— А еще?

Здесь Кавалерович задумался, наступила долгая пауза. Потом он медленно произносит:

— Еще, с полной уверенностью, пожалуй, не назову... Но сближение происходит. В режиссерской профессии — труднее, медленнее, чем в актерской. Но происходит все равно. Думаю... Думаю, что хороший кинематографический режиссер в театре, так или иначе, легче или труднее, но ориентируется. Хотя скорее всего столь же хорошим театральным режиссером не станет. Театральному режиссеру труднее — слишком много в кино такой техники, о которой он раньше понятия не имел.

— А вы сами в театре спектаклей не ставили?

— Никогда не ставил.

— Почему?

— Да как-то не приходилось... Все-таки театр слишком малоэффективен, локален... Для меня, по крайней мере.

— Все-таки... А говорите, что не хотели бы противопоставлений... Я театральный критик по профессии, потому и возвращаюсь к этому пункту так упорно.

— А я всю жизнь работаю в кинематографе. Полагаю, не случайно. И это дает мне право на некоторую пристрастность.

— Всю жизнь в кинематографе... Эту тему сегодня тоже хотелось бы затронуть. Одно наблюдение. Вторая половина 50-х — начало 60-х годов — это время расцвета «польской школы», интереснейшего феномена в мировом кинематографе. Мунк, Кавалерович, Вайда — и рядом мастера, которые их подпирали и дополняли. Существовало некое единство, общность, идейная и художественная. Потом некоторое время трудно было говорить о «польской школе» как о целостном явлении. Продолжали работать отдельные крупные мастера, появлялись новые. Редко, но появлялись... И вот — конец 70-х. Снова — если не школа (об этом говорить пока рано), то группа, и довольно обширная...

— Давайте по порядку: 50-е — начало 60-х — это вообще время школ. Итальянский неореализм, французская «новая волна»... Ду-

маю, победа над фашизмом была главным, основополагающим толчком для всеобщего художественного развития, появления художественных школ в том числе. Надо было осмысливать уроки недавнего прошлого, ответственно и конструктивно размышлять о будущем, которое предстояло создавать заново... Конечно, в разных кинематографиях, у разных художников это было неодинаково... Не буду сейчас вдаваться в рассуждения о сходствах, различиях. Это разговор отдельный, очень обширный. Да и написано, сказано здесь уже немало. Упомяну об одной элементарной вещи, на которую, по-моему, обращалось меньше внимания. Начало 60-х годов ознаменовано бурным ростом телевидения (опять!) и ослаблением в связи с этим зрительского интереса к кинематографу как таковому. Фильмы в кинотеатрах стали смотреть меньше, популярность режиссеров упала. Да и сами режиссеры «дрогнули», начали разбредаться, телевидение «оттягивало» аудиторию... Верными кинематографу оказывались самые сильные, самые стойкие. Но зато они и виднее стали и значить стали больше. Не все вместе — как «школа», — а каждый сам по себе. Ведь на телевидении режиссер как художественная индивидуальность заметен куда менее, чем в кинематографе... Потом наступило время, когда зритель пресытился телевидением, снова стал ходить в кино. А спрос, как известно, рождает предложение. В искусстве это правило действует не прямо, сложно, однако действует. И вот в последние годы в нашей режиссуре действительно дебютировали сразу несколько весьма одаренных молодых людей.

— Вы могли бы назвать имена тех, кого считаете наиболее одаренными?

— Пожалуй, нет... Нет. Дело в том, что никто из них еще не сделал вещи из ряда вон, вещи по-настоящему крупной. Но все идет к тому, что кто-то должен такую вещь сделать...

Это соображение было мне весьма близко. Действительно, когда смотришь фильмы молодых польских режиссеров, возникает ощущение ровного хорошего уровня. Уровня про-

блемности, мышления, уровня мастерства. Но не более того. Поэтому по прошествии времени, вспоминая роли, кадры, впечатления, иногда трудно бывает с полной уверенностью сказать: это было у Феликса Фалька, это — у Агнешки Холланд, а это, несомненно, — у Кшиштофа Кесьлевского. Порой роли, кадры, впечатления смешиваются... Я сказал об этом собеседнику.

— Вы правы... В основном правы. Пожалуй, Петр Андреев, Филип Байон² выделяются смелостью в поисках формы, оригинальных средств кинематографической выразительности. Но это еще ничего не значит. Вернее, значит пока с чисто внутренней, профессиональной стороны. Своего сокровенно важного, общественно весомого слова они тоже еще не сказали. Проблематика их фильмов жизненная, не мелкая, но и не такая, которая могла бы сделать фильм художественным и общественным явлением.

— Молодые, если не ошибаюсь, дебютируют в разных объединениях...

— В разных. Сама система творческих объединений очень помогает тому, чтобы дебюты были, чтобы проходили они в возможно более благоприятных условиях.

— Вы ведь стояли у истоков этой формы организации кинематографического процесса...

— Да, у нас в Польше объединения возникли раньше, чем где бы то ни было. Сначала в 1947—1948 годах, потом в 1956-м, и с тех пор существуют постоянно. Форма, по-моему, была найдена счастливо. Могу сказать со всей определенностью: она отвечает общей тенденции мирового кинематографа, когда режиссер все в большей степени становится не просто режиссером, но автором фильма. В наших объединениях режиссер держит в руках все компоненты будущей ленты, от самого первоначального замысла до окончательного завершения работы. Объединения способствуют выявлению художественных индивидуальностей, тому, чтобы учителя, руководители объединений, находили интересных им учеников, а ученики — интересных им учителей. Объединения создают атмосферу здоровой творческой

конкуренции, которая в искусстве весьма плодотворна... И, наконец, объединения — это органично свойственная социализму форма организации художественного процесса, когда творческое самоуправление, творческая самостоятельность сочетаются с поддержкой и контролем со стороны государства. Финансовая сторона дела также чрезвычайно существенна. В отличие от режиссера из капиталистической страны, над нашим не висит постоянная угроза финансового краха: в процессе работы он может не думать о том, что его будущий фильм во что бы то ни стало должен принести прибыль. То есть я не за то, чтобы делать убыточные фильмы. Кино, повторю, искусство самое массовое, и пустые залы становятся неоспоримым свидетельством того, что своих основных задач фильм не выполнил. Но все время думать о деньгах художник тоже не может. Он должен иметь право на эксперимент, на некассовый фильм... На неудачу, в конце концов. Эти проблемы и решает система творческих объединений.

— Наши творческие объединения несколько иные, но, как я понимаю, мы многое взяли из польского опыта.

— Это естественно, у нас все время идет обмен опытом — и в творческом, и в организационном плане. Говорю это как человек, который немало сил посвятил укреплению, развитию культурных, творческих связей между Польшей и Советским Союзом.

— Советский кинематограф вы знаете, конечно, хорошо...

— Знаю, люблю, ценю очень высоко. Люблю и ценю Григория Чухрая, Андрея Тарковского, Андрея Михалкова-Кончаловского, Никиту Михалкова, Георгия Данелия. Разумеется, мастеров старшего поколения, ныне уже классиков. Мне глубоко интересен кинематограф советских республик — грузинский, прибалтийский... Называю выборочно. Круг моих симпатий в советском кинематографе, конечно, гораздо шире.

— Отдаете предпочтение какой-либо тенденции, стилю?

— Нет. Если бы спросили, кто мне интереснее — Чухрай или Тарковский, право, за

² Фильмы Андреева «Клинч» и Байона «Ария для атлета» недавно вышли на экраны и привлекли заинтересованное внимание польской критики. — Прим. редакции.

труднился бы ответить. Оба одинаково интересны. Главное же заключается в том, что мастера, здесь названные и не названные, множество мастеров самых разнообразных манер, почерков, стилей составляют вместе огромное художественное явление, которое называется советский кинематограф. Явление, которое оказывает все более мощное влияние на мировое искусство.

...Время, отведенное для беседы, явно истекло. В комнату все чаще нетерпеливо заглядывали разные люди, хотя мой собеседник ни разу не дал понять, что спешит. Я встал первым, сердечно поблагодарил и откланялся. На прощание Ежи Кавалерович сказал:

— А все-таки кино — самое перспективное из искусств. Оно в большей степени, чем другие, — искусство будущего. Это огромная ответственность, о которой мы постоянно должны помнить, — советские кинематографисты, польские кинематографисты... Кинематографисты всего мира.

Варшава

В. Ишимов

К эпицентру борьбы

Заметки о XXII Лейпцигском международном кинофестивале

Можно ли найти метафору Лейпцигскому документальному фестивалю? 191 фильм, представленный 45 государствами, Организацией Объединенных Наций, Организацией Освобождения Палестины, Антифашистским комитетом Чили и «протянувшийся» на экране 4349 минут!..

Вообразите, что всю эту 130-километровую

многоцветную, разнообразную и разностильную, противоречивую ленту спрессовали в один-единственный кадр — зримое подобие того самого «единого слова», о коем, как о вместилище своих чувств, мечтал когда-то поэт; и вот мы вглядываемся в этот «стоп-кадр» на экране фестивального кинотеатра «Капитоль», чтобы в целом, обобщенно охватить влитый в него смысл, понять, во-первых, что же происходит на планете Земля и куда устремлена главная социально-политическая магистраль современности, а во-вторых, разобратся в силовых линиях, тенденциях, завоеваниях и потерях мирового документального кинопроцесса.

Вот каким видится мне образ Лейпцигского фестиваля...

Ни радость, ни горе чужими не бывают...

...Проходят на экране «Капитоля» одна за другою ленты, отображающие события в самых «горячих точках» планеты, и ты постепенно начинаешь улавливать некую закономерность. Некую весьма характерную тенденцию.

И впрямь: посудите сами.

Фильмы о революционном процессе в Эфиопии сделаны документалистами ФРГ и Кубы... Отражение китайского нашествия народом Вьетнама стало темой монгольской и болгарской лент... Партизанам ПОЛИСАРИО, воюющим за независимость Западной Сахары, посвятили картину мастера Венгрии... Голландские кинематографисты заклеили расистский режим Южной Африки... Западногерманские — поведали правду о революционной Анголе... Палестинская проблема — в центре советской картины, а также фильма, явившегося плодом содружества кинематографистов ООП и ФРГ... Режиссер-американец снял ленту, вскрывающую подлинные причины национальной трагедии Ольстера... Памяти гватемальского поэта и журналиста, павшего в борьбе за свободу родины, посвятили свой фильм документалисты ГДР... Судьбы чилийских политэмигрантов — тема советского фильма...

За чередой подобных фактов обнаруживаешь в современном документальном кинопро-

цессе особый феномен — феномен, воплощающий международную солидарность, интернационализм, человеческое братство! Несколько лет назад в Лейпциге был представлен фильм Константина Симонова, который назывался так: «Чужого горя не бывает...». В словах этих — незыблемый закон жизни и работы прогрессивных кинодокументалистов.

Вот фильм Моника Маурер (ФРГ) и Самира Нимера (ООП) «Дети Палестины», увенчанный Специальным призом Международного жюри.

Кто рискнет утверждать, что хроникальные кадры, где гибнут под пулями и бомбами реальные люди, — легкое зрелище? Но уж вовсе неумоготу смотреть на экран, когда там падают мертвыми или ранеными дети. Потом мы попадаем в госпиталь, в котором искалеченных малышей лечат врачи и сестры ООП. Можно ли представить себе более веские обвинительные аргументы против политики правительства Израиля, по чьему приказу бомбы и снаряды обрушиваются на лагерь палестинцев в Ливане? Организация Освобождения Палестины в этой трудной обстановке прилагает большие усилия, чтобы залечить раны, нанесенные воздушным террором. Строятся больницы и поликлиники, детские сады и дома для сирот — ведь их, маленьких палестинцев и ливанцев, потерявших родителей, больше двадцати тысяч! В Международный год ребенка авторы фильма стремились привлечь внимание мировой общественности к драматическому положению обездоленных палестинских ребят: у них нет ни дома, ни школ, у многих нет и семьи, но прежде всего — у них нет мира.

Легко представить, каково было снимать этот фильм...

«Пожалуй, так, — соглашается Моника Маурер. — Нам часто приходилось работать под бомбежкой, перебегая от укрытия к укрытию, снимая с утра до вечера и по несколько раз сменяя объекты. Мы глубоко благодарны монтажерам и рабочим копировальной фабрики в Риме — они за три недели закончили фильм. Основная цель нашей картины — подвести зрителя к мысли, что Израиль ведет против па-



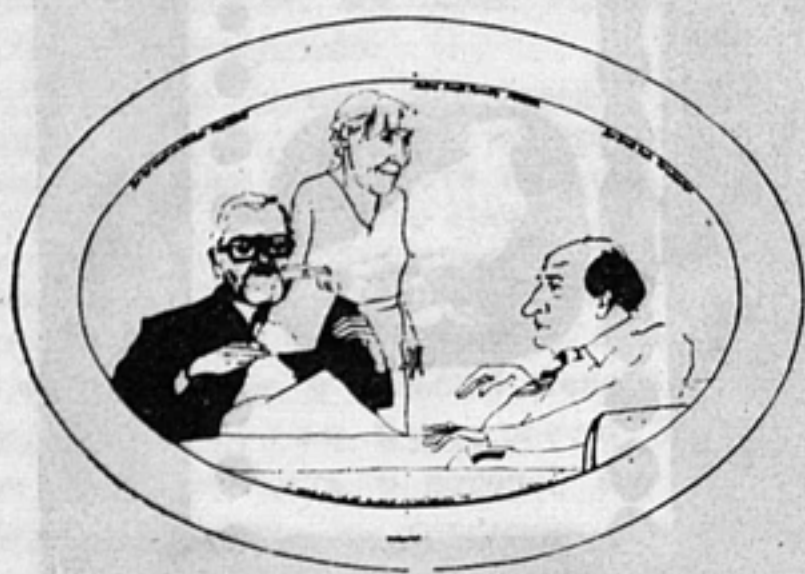
лестинского народа войну на уничтожение. Я показывала ленту в университетах США — она была воспринята как откровение...»

...И снова на экране разрушенные дома, разрывы снарядов, военные машины и вооруженные люди на дорогах, трупы убитых и раненые в бинтах. Но это уже совсем другой регион. Эфиопский народ отражает сомалийскую агрессию в восточных провинциях страны. Хроника кровопролитных боев... Их сменяют картины иного характера — в освобожденных городах и селениях восстанавливается революционная власть. Первая ее забота — наладить нормальную жизнь, накормить население, разместить беженцев, установить твердый порядок...

Кубинская киностудия режиссера Мигеля Флейтаса приступила к работе над картиной «Эфиопия: хроника победы» — в трудное для социалистической Эфиопии время. Сомалийские войска вот уже пять месяцев оккупировали обширные районы страны. Предстояли напряженные сражения в полупустынных, гористых местах. Кинематографисты — режиссер,

пятеро операторов, три звукооператора и фотограф — двигались за войсками, снимая в непосредственной близости от фронта. Два кинооператора были тяжело ранены...

Из сорока тысяч метров отснятой пленки смонтировали 73-минутный фильм, отмечен-



*Вице-президент Комитета фестиваля,
Карл Эдуард фон Шнитцлер,
президент Комитета Аннели Торндайк,
директор фестиваля Рональд Триш*

ный в Лейпциге премией Международного союза студентов, — суровый и искренний военный репортаж, емкое свидетельство братской отзывчивости народа Кубы.

Другую грань эфиопской революционной новизны затрагивает лента Йоаша Татари и Вольфганга Зеегера (ФРГ) «Первые шаги — городской район в Аддис-Абебе». Фильм небольшой, но от него остается впечатление неторопливости, пристальности и доброжелательности, с которой всматривается камера в обыденную, повседневную жизнь одного из кварталов эфиопской столицы. Каждый квартал — он называется кебеле — организация автономная, самостоятельно занимающаяся снабжением населения, образованием, политическим просвещением, обучением ремеслам, судопроизводством. Зримо открываешь для себя, как люди, до революции поистине униженные и оскорбленные, не умевшие ни читать, ни писать, начинают осознавать свое человеческое достоинство, свои права, понемногу, еще неуверенно и робко берутся за рычаги управления своей собственной судьбой...

«Средства массовой коммуникации ФРГ обходят завоевания эфиопской революции красноречивым молчанием, — рассказывают авторы ленты. — Мы отправились в эту страну. Своими глазами увидели невообразимую нищету: ведь императорская Эфиопия относилась к десятку беднейших стран планеты. Формы эксплуатации царившие там, потрясали: словно не XX век на дворе, а эпоха какой-нибудь древневосточной рабовладельческой деспотии. Народная власть смело разрушила архаическую бесчеловечную систему. Но куда более сложная и долговременная задача — преодолеть вековую отсталость. А нам-то, нам как отразить в одном коротком фильме многосторонние достижения революции?! Времени — мало, средств — еще меньше. Надо было в жизни сегодняшней Эфиопии найти такое звено, которое вобрало бы в себя многие аспекты действительности. И мы его нашли: кебеле. Революционную форму самоуправления, о которой в ФРГ вообще ничего не известно. В одной лишь столице Аддис-Абебе — около 200 кебеле. Их значение по-своему «признала» и контрреволюция: многие председатели кебеле пали от рук террористов. В центре города выставлены фотографии убитых — мы показали их в фильме. Ныне кебеле вооружены — защита революции тоже их прямое дело. Почему мы взялись за этот фильм? Потому что уверены: проблемы, стоящие перед ФРГ, не оторвать от событий в развивающихся странах. Такова исходная мысль. На нашем счету два фильма, снятых в Иране, три — в Эфиопии. Этот курс мы намерены держать и впредь».

Югославская полнометражная лента «Революция Али» (режиссер Урос Липусек). Перед нами — бурлящий Тегеран первых недель революции. Толпы людей на улицах... Вооруженные автоматами патрули проверяют роскошные машины... Аятолла Хомейни, выступающий на митинге... Бывшие агенты САВАК перед исламским судом... Офицер шахской армии, перешедший на сторону народа, обучает революционных гвардейцев... И — интервью, интервью... Череды людей... Сторонники самых различных политических сил со стра-

стью излагают свои взгляды на революцию, на ее принципы, на будущее Ирана. Их убеждения противоречивы, как противоречив сам ход революционных событий в стране. Перед камерой проходят и последователи Хомейни, которые хотят жить в обществе, основанном на «чистом исламе» Мохаммеда и пророка Али; и люди, полагающие возможным создать бесклассовое общество, в котором сохранится вера в высшую силу бога; и члены партии иранских трудящихся — Тудэ; и те, кто не умеет глубоко разобраться в событиях и ставит на одну доску «сверхдержавы»; и «левые» экстремисты; и откровенные реакционеры-муджахеддины — антикоммунисты и антисоветчики...

«Революция Али» — своеобразный «срез» взбудораженного событиями Ирана. Панорама — по необходимости несколько поверхностная — острой, динамичной и изменчивой ситуации в стране, только что сбросившей кровавый шахский режим, чьи корни уходили в глубь веков. Фильм снят больше года назад, и характерно, что иные запечатленные в нем штрихи воспринимаются сегодня ретроспективно и как бы дают ключ к ряду событий, которые в то время еще таились в дымке завтрашнего дня. Таковы возможности документального политического фильма.

Был в лейпцигском огромном тематическом «котле» притягательнейший магнит — Кампучия. Трагедия ее народа, свержение полпотовского режима, первые ростки возрождения. Не удивительно: безмерно была потрясена совесть человечества разрушением во прах истонных основ цивилизации, простого общежития, а главное — беспримерным размахом красных мерского геноцида, которому позавидовал бы сам Гитлер. Кроме кампучийского фильма «Кампучия 3+4», удостоенного «Золотого голубя», на фестивальном экране прошли еще шесть лент — кубинская «Когда смерть позади» (тоже «Золотой голубь»), вьетнамская, чехословацкая, венгерская и две болгарских.

Среди них, на мой взгляд, резко выделяется болгарская лента «Где вы, доктор Тиенг Тарпи и все другие?». Сценарист Иван Горелов и режиссер Младен Захаров ищут в первые

дни после освобождения Пномпеня своих знакомых. Поиски бесплодны. Никаких следов этих людей — университетских профессоров, врачей, артистов, учителей, инженеров, студентов — обнаружить не удастся: дьявольский режим Пол Пота — Иенг Сари прежде всего обрушил террор на интеллигенцию, почти полностью ее истребив. Авторы фильма нашли превосходный, впечатляющий прием: вместе с ними мы беззвучно мчимся по пустынным, захлавленным, обезображенным улицам, мимо безлюдных, опаршивевших домов, среди куч мусора, и скорость нашего движения сквозь этот фантасмагорический убитый город, былую жемчужину Юго-Восточной Азии, то убыстряется, то замирает, перемежаясь в каком-то пронзительном, тревожащем ритме... Постепенно возникает, заполняя все твоё существо, образ мертвого мира, образ общенациональной беспримерной трагедии Кампучии, взрываясь в мозгу страстным протестом, жгучим желанием тотчас, сию же минуту сделать что-то такое, дабы нигде в мире не могло произойти нечто подобное «эксперименту» «красных кхмеров»!

Фильм болгарских мастеров действует на зрителя куда мощнее, нежели ленты, в чьих кадрах с навязчивым натурализмом громоздятся груды изуродованных трупов. Потому что «Где вы, доктор Тиенг Тарпи и все другие?» — художественное произведение и влияет на умы и сердца по законам искусства.

И еще об одной ленте.

Вальтер Хайновский, Герхард Шойман и оператор Петер Хелльмих («Студия Н. und S.») широко известны во всем мире. Их фильмы «Смеющийся человек», «Пилоты в пижамах» и другие картины о войне во Вьетнаме, серия лент, посвященных трагедии Чили, демонстрировались на экранах 75 стран. На XXII Лейпцигском фестивале известные мастера показали свой 38-й фильм — «Феникс».

Таким кодом американцы во время войны во Вьетнаме зашифровали программу поисков и уничтожения Сил Освобождения Юга. Так считалось официально. На деле же «Феникс» — это была тщательно разработанная в ЦРУ программа хладнокровного геноцида. Велико-

лепная техника, целый корпус натренированных агентов и шпионов, тщательно разработанная система допросов и пыток — все было поставлено на службу «Фениксу». Но нет тайного, которое рано или поздно не становится явным...

В фильме Хайновского и Шоймана подробно раскрыта «технология» этой военно-бюрократической машины по массовому истреблению вьетнамского народа. Ее «механизм» растолковывают перед камерой два очевидца, более того — участника, люди разного происхождения, растолковывают порознь и не имея ни малейшего представления один о другом. Первый — бывший агент ЦРУ, молодой американец; другой — генерал, начальник сайгонской полиции. И снова, как в прежних работах Хайновского и Шоймана, поражает, помимо всего, их умение найти своих «героев» и заставить высказываться перед камерой непринужденно и откровенно. Завидный профессионализм! Но все-таки конкретно — как на сей раз Хайновскому, Шойману и Хелльмиху удалось сделать поистине сенсационный фильм?

Зачерпнем из первоисточника — слово авторов фильма:

«Документальный фильм всегда также и разведка. Точнее: путь к фильму — разведка. В 1975 году у нас появилась возможность опросить недавних «крупных шишек» рухнувшего сайгонского режима; среди них — генерала Буй Ван Ну, последнего шефа южно-вьетнамской полиции. Мы прочитали ему, что показал относительно практики допросов некий Осборн, в недавнем прошлом — агент ЦРУ. Подобные «стимулирующие» сюрпризы нам очень нравится возить с собой в дорожных кейсах. И хотя генералу Ну не были известны приведенные Осборном конкретные случаи, он подтвердил: да, подобные жестокости были в порядке вещей. Конечно, мы могли бы «вставить» беседу с генералом Ну в наш вьетнамский цикл, ну, хотя бы в фильм «Я искренне раскаиваюсь». Однако по ряду причин мы тогда от этого отказались. Главная из них такова: одних лишь показаний генерала все же не хватало, чтобы с неопровержимостью доказать зловещее партнерство южновьетнам-

ского гестапо и Центрального разведывательного управления США. А нам необходимы были именно неопровержимые доказательства. На очередь встал поиск Осборна, представителя другой стороны альянса. Мы нашли его. Разговор с ним состоялся. Этот молодой человек, который стал в фильме главным нашим собеседником, получил свою особую квалификацию в «прославленном» учебном заведении — в Центральной армейской разведывательной школе в Холабэрд, Мэриленд. Школу эту еженедельно оканчивали 30 человек, и каждый третий из выпускников попадал, как и Осборн, во Вьетнам. Целых 15 месяцев Осборн возглавлял в Дананге сеть, состоявшую из сорока агентов, а затем на протяжении 15 месяцев, как специалист, накопивший большой практический опыт, состоял консультантом программы «Феникс» в ЦРУ в Лэнгли. Примечательно, что на вопрос — не связаны ли некоторые проблемы послевоенного хода дел во Вьетнаме и в регионе с работой агентов, оставленных там ЦРУ, — Осборн ответил: «Конечно. В этом и заключается задача, которую ЦРУ преследует с 1975 года. Пропаганда и иные действия ведутся именно для того, чтобы помешать мирному развитию этого общества». Значит, пресловутый «Феникс» не случайно так назван — с самого начала он был запланирован как программа убийств, пыток, диверсий, которая должна была «возродиться из пепла» разгромленного вьетнамским народом сайгонского режима — опоры американской империалистической политики в Юго-Восточной Азии. Теперь, после подробного разговора с Осборном, фильм наш был готов. Как говорится, мы «сшили башмак двойным швом». В нашей картине проходит еще один персонаж — полицейский генерал Нгуэн Нгок Лоан, который в 1968 году в Сайгоне выстрелом из револьвера в висок лично убил захваченного партизана. Эпизод этот, благодаря кинокадрам, хорошо известен во всем мире. Куда менее известно, что этот самый Лоан оказался среди тех вьетнамских беженцев, коих заботливо приютили Соединенные Штаты. Мы разыскали Лоана в городке Барк под Вашингтоном, где убийца свил уют-

ное гнездышко и открыл ресторан. Большое число граждан США подписали обращение с требованием изгнать из страны бывшего шефа сайгонской охраны как «морально порочное лицо». Однако процесс по высылке Лоана был остановлен вследствие прямого вмешательства президента Картера и его министра юстиции Белла...»

Возникает естественный вопрос: почему Осборн подробно и откровенно рассказал кинематографистам из ГДР о том, как выполнялась чудовищная программа «Феникс», о своей роли в ней? Во Вьетнаме до Осборна дошла простая, в сущности, истина: не кто иной, как сами американцы, виноваты в том, что, по уши увязнув в этой «грязной войне», они оказались в трагическом тупике. Вьетнамский опыт изменил, переделал Осборна, и он решил покончить со своей карьерой секретного агента. Так по крайней мере он сам говорит, хотя речь его пестрит «специальными» терминами: «пацифицировать» — то есть полностью подавить сопротивление; подозреваемый в принадлежности к Вьетконгу — «элиминируемый»; «зона огня», «ПИЦ» — центр по проведению допросов; «боди каунт» — число трупов, «скелет, сидящий на унитазах» — ликвидированный агент...

Воспоминания — угроза для тех, против кого оборачивается история. Чтобы убить в людях совесть, у них стараются отнять память. «Феникс» — это фильм-воспоминание и фильм-напоминание, направленный против политической лжи и социального лицемерия.

Сопоставления

Хайновский и Шойман немцы, немецкие коммунисты, и потому не забывают трагического факта истории своего народа: дракон нацизма вылупился из яйца на их родной земле; здесь, в Германии, он был взлелеян и отсюда обрушился на Европу, на весь мир. Вот почему в любом фильме, помеченном знаком «H. und S.», в подтексте, вторым планом, но жарко и беспокойно бьется мысль: «Внимание! Неофашизм опасен, опасен смертельно, где бы он ни дал о себе знать, во что бы ни рядился и каким бы жалким и даже карикатурным иногда не

выглядел!» Над Адольфом Шикльгрубером тоже в свое время посмеивались — кто не помнит, чем обернулся этот смех? Наиболее опасен неофашизм на германской земле. В ФРГ. Первая цель его атак — ГДР, немецкое государство рабочих и крестьян. И всегда, в потенции, фашизм — это война. Десять лет назад в картине «Человек без прошлого» Хайновский и Шойман пролили яркий свет на неофашизм,



Вальтер Хайновский, режиссер (ГДР)

показали «смену караула» в нем — от старых нацистов к фашистам новой генерации, которые не менее яростно, чем их отцы и деды, обличают «опасность «восточной политики» и детанта» и не менее крикливо требуют «пересмотра границ».

В «Фениксе» животрепещущая тема эта повернулась еще одной — неожиданной для фильма о Вьетнаме — гранью.

В ходе беседы с Осборном обнаруживается, что он вполне прилично объясняется по-немецки. В чем дело? «Поначалу меня готовили к инфильтрации через Эльбу», — объясняет Осборн в фильме. То есть в качестве агента ЦРУ он должен был переправиться в ГДР... А теперь? Теперь его намерение — поселиться в ФРГ или Западном Берлине...

Невольно приходит на ум: а не сомнительны ли в таком контексте «крутые перемены», что произошли якобы в душе агента ЦРУ Осборна? Ведь подобные ему неплохо умеют мимикрировать, приспособляясь к обстоятельствам, дабы успешнее добиваться своих целей, вроде «инфильтрации через Эльбу»...

Именно так полагают и авторы «Феникса», справедливо подчеркивая: «Наш фильм — призыв к размышлению и к бдительности».

Именно в этом — смысл ряда показанных в «Капитоле» картин.

«Серебряного голубя» получила советская лента «Меланьина свадьба». В 1936 году кинохроникеры запечатлели свадьбу молодой крестьянской пары — веселую, шумную, с лихими плясками и украинскими песнями. Документалисты из Киева Л. Огиенко, М. Волоцкий, А. Коваль отправились по старому, сорокалетней давности адресу. Нашли Меланью К. живой и здоровой. Но — и ей, и ее односельчанам непоправимое горе принесла война, развязанная Гитлером. Погиб на фронте муж Меланьи. Не вернулись домой многие из его сверстников. Выросли Меланьины дети и дети детей, нашли свое место в жизни. Однако живет в памяти людской, не стирается временем великая всенародная трагедия и великий всенародный подвиг. Судьба Меланьи воспринимается зрителем как метафора судьбы целого поколения советских женщин, недолюбивших, недобравших своего женского и человеческого счастья. Как слово против войны, с чувством произнесенное самыми обыкновенными людьми, теми самыми, кто всегда и во все времена несет на своих плечах основную долю общенародной ноши — и в дни мира, и в годину испытаний.

...Звучат то ритмично безмятежные, то зазывно-томные шлягеры 30-х годов, с ходу дают ностальгический настрой, и под прелестные их звуки появляются на экране фотографии той поры — забытая кокетливость причесок, приподнятые ватой «культуристские» плечи мужских пиджаков и буфы на дамских платьях, клеши, остроносые «джимми»; в плетеных креслах, нога на ногу, улыбающиеся, уверенные в себе, набриолиненные паны; нежно обнявшись, смотрят в объектив уличного фотомага влюбленные; словно из книжки Шолом-Алейхеа вышли старые евреи в долгополых сюртуках, котелках и пейзажах... Довоенная «среднестатистическая» Польша...

Первые минуты ленты Ежи Зяняка «Я смотрю на твою фотографию» — а в лен-



Адольф Опель, режиссер (Австрия)

те всего-то десять минут экранного времени. С грустной умиротворенностью — да, мол, время... оно идет, не останавливается, такова судьба — читаешь стилизованные под эпоху титры и думаешь: роскошные семейные альбомы разыскал режиссер! Чистое ретро! Но куда он, собственно, клонит? Какой у него припрятан ход? (О, поляки это умеют, заинтриговать...) Но неужто он всего лишь приведет на экран владельцев альбомов? Сопоставит с запечатленными на карточках предками, столкнет, так сказать, день сегодняшний и день вчерашний?!

Не столкнет. Не сопоставит. Не из семейных альбомов извлек Ежи Зяняк эти старые фото.

Вот он, кадр, который объясняет все. Он оглушает. Потом, когда в зале вспыхнет свет, ты с трудом разожмешь кулаки.

На экране бараки Аушвица. Трубы крематория. Чистенько подметенные дорожки. Цветочные клумбы. Проволока. Музей.

Именно отсюда — коллекция довоенных фото Ежи Зяняка. Лагерный персонал изъят

их у заключенных. И аккуратно сохранил в архиве...

Сотни раз мы видели нацистские лагеря смерти. На снимках, в кадрах хроники, в художественных фильмах. Пора бы и привыкнуть, не так ли?

Привыкнуть к этому, видимо, вообще не в человеческих силах. А тут — тут случай особый.

Потому что Зярник и впрямь столкнул. Сопоставил. Но не живых — с живыми, старых — с молодыми, вчерашних — с сегодняшними. И даже — не мирно почивших с их ныне здравствующими внуками. А — живых с ожидавшей их судьбой. С судьбой, которая не могла им пригрезиться даже в кошмарном сне.

Столкновение это потрясает!

«Я смотрю на твою фотографию»? «Я смотрю на свою фотографию» — вот как надо было бы назвать картину.

Простой фильм сделал Ежи Зярник. Простой, как набат!

А вот особое сопоставление: не внутри картины, меж ее персонажами, а вовне, между контекстом фильма и контекстом действительности.

Писатель и режиссер Адольф Опель (Австрия) привез в Лейпциг фильм «Воскресение слов», рассказывающий о поэте-антифашисте Ф. Т. Цокоре. После аншлюса — насильственного присоединения страны к нацистской Германии — Цокор эмигрировал из Австрии. Нет, его не преследовали ни по политическим, ни по расовым мотивам — в эмиграцию поэта отправил голос совести, нежелание и неумение примирить свой внутренний мир, свои идеалы с действительностью гитлеровского рейха. Живя в Югославии, Цокор помогал партизанам, за что после войны подвергался яростным нападкам со стороны австрийской реакции. Фильм Опеля звучит ныне весьма актуально, ибо прошлое — политически и психологически — все еще не преодолено. История, случившаяся с самим фильмом «Воскресение слов», недвусмысленно это подтвердила. Некие Карл Бём и Паула Вессель — личности, хорошо известные в Австрии тем, что энергично привет-

ствовали аншлюсу, а после войны выдавали себя с меньшей энергией за антифашистов: сменилась политическая «мода». И вот один из них Бём, обнаружив, что в «Воскресении слов» с ним сравнивают некоего типичного бюргера, который голосует за любую партию, бесплатно угощающую избирателей пивом, подал на Адольфа Опеля в суд. Режиссер был приговорен к двадцатидневному тюремному заключению и как раз по возвращении с фестиваля ему предстояло сесть в тюрьму...

Новое сопоставление. Западноберлинская лента «Непримиримые воспоминания». Никаких кинематографических ухищрений. Ни в драматургии, ни в монтаже, ни в операторской работе. Предельное авторское самоограничение. Нет даже комментария. Полтора часа с экрана попеременно говорят два пожилых человека. Два немца. Один высок, строен, молоджав, спортивно-элегантен, превосходно воспитан. Возраст другого виден сразу. Он устал и нездоров. И совсем не импозантен внешне — для этого у него нет ни привычки, ни охоты, ни денег. Эти двое — сверстники. Поверить трудно, но так оно и есть. Генерал в отставке Штрюмпель и каменщик-пенсионер Штильгер — оба сражались в Испании в годы гражданской войны. Коммунист Штильгер — в интербригаде. Пилот Штрюмпель — в составе нацистского авиалегиона «Кондор». Жизнь их пришлась на одно и то же полу столетие, незримо сводила их в одних и тех же местах. И сейчас они — граждане одной и той же страны, Федеративной Республики Германии. Каждый ведет речь об истекших пятидесяти годах, о тех же самых событиях, которые потрясали Германию, Европу, мир и которых оба они были активными участниками. Но как поразительно полярны их воспоминания! Поистине — непримиримы. Ни грана старческого благодушия во взгляде на прошлое. Даже в манере речи они — на полюсах. Живая, гибкая, даже блестящая речь военного аристократа, человека образованного, сама обстановка, масса книг, утрамбованных на полках в генеральском кабинете, подчеркивают его интеллигентизм. И — медленный, с остановками, неуклюжий говор каменщика, невеселый по то-

ну, без поползновений к красноречию... Поначалу почти что проникаешься симпатией к отставному летчику — виной его обаяние, эдакая привычная непосредственность и общительность. Контраст с чуть скованным, уж никак не светским рабочим. Но чем дальше — тем неотразимее завораживает вас всем своим обликом, несогнутостью, внутренней нетленной силой, настоящей человечностью. Людвиг Штильгер, он словно растет, расправляется на ваших глазах, становясь поистине воплощением немца-пролетария из племени Тельмана и Пика, как бы олицетворяя героическую историю ГКП. И уже не возьмешь в толк, как мог ты — хоть ненадолго — отдать человеческое предпочтение его антиподу.

Интересна и симптоматична история создания превосходной этой ленты, удостоенной в Лейпциге «Золотого голубя», и реакция на нее западногерманской аудитории.



Роберто Гервигц
и Сержио де Толедо Сегаль,
режиссеры (Бразилия)

У прогрессивных кинематографистов ФРГ и Западного Берлина возможности получить финансовую поддержку весьма узки. Разве только в профсоюзных или церковных кругах да еще время от времени на телевидении.

К. Фолькенборн предложил редакции отдела «Маленькие телефесы» (вторая программа телевидения ФРГ) заявку на фильм, и договор был подписан. Контакт с Людвигом Штильге-

ром был установлен с помощью Союза антифашистов. Генерала Штрюмпеля режиссеры нашли, обратившись в Объединение летчиков ФРГ. Занятая, между прочим, организация — она принимает в свой состав как участников первой (!) и второй мировых войн, так и летчиков бундесвера. Генерал в отставке согласился рассказать, как немцы сражались на стороне франкистов. Он знал, что в фильме будет предоставлено слово и совсем иному участнику войны в Испании.

В сентябре 1979 года «Непримиримые воспоминания» были показаны по телевидению. И хотя время показа было поздним, а политическая тематика в Западной Германии не очень популярна, на студию обрушился обвал писем и телефонных звонков. Общий знаменатель отзывов таков: «Фильм надо показать еще раз, и пораньше. Браво, коммунист и человек Штильгер!» Так высказывались не только единомышленники антифашиста, но и телезрители, не разделяющие его политических взглядов. Примечательная подробность. Упомянутая о недоброжелательстве, которым окружены они с женой в городе Ремшейде, Штильгер заметил, что им даже не выплатили денежную сумму, полагающуюся по случаю золотой свадьбы. Штильгеру посыпались от телезрителей поздравления с юбилеем, а пристыженные городские власти в конце концов прислали чек...

Ради достойной жизни

Коммунист Штильгер и бывший гитлеровский летчик говорят о прошлом, но их непримиримые воспоминания обращены не только в день вчерашний — они входят в непосредственный «стык» с сегодняшней противоречивой реальностью Федеративной Республики.

В этом смысле к «Непримиримым воспоминаниям» примыкает, в силу политической логики составляя их своеобразное продолжение, лента «Запрет на профессии — что это такое?». Постановщики фильма К.-Х. Валлох и Д. Иоахим (ФРГ) знакомят нас с шестью своими соотечественниками, которых закон из-за их коммунистических убеждений не до-

пускает на государственную службу. Лента — не просто гневная констатация политической реальности Федеративной Республики. Такова антидемократическая традиция буржуазной Германии! — утверждают авторы. Живое доказательство — семья, которая в четырех поколениях испытала на себе силу этой традиции, начиная с «Закона против социалистов» 1878 года...

Трудно найти порок или просто назревшую проблему современного буржуазного общества, которая в той или иной мере не получила бы отражения на лейпцигском фестивальном экране. Хотя работа прогрессивных документалистов на Западе протекает отнюдь не в идиллических условиях. Напротив, наши коллеги там нередко рискуют свободой, а то и подвергают опасности свою жизнь. Вот, например, рассказ члена Международного жюри аргентинского режиссера Умберто Риоса:

«Политического фильма в моей стране больше не существует. Почти все аргентинские кинематографисты, тяготеющие к вопросам политики, живут за границей. Оставшиеся — снимают коммерческую продукцию, притом очень низкого качества. Бразильцы прозвали такие ленты «ханхадас» — «глупости». Чем меньше информирован народ, тем лучше для неофашистских режимов. С 1976 года я живу в Мексике, в изгнании. Положение документалиста-эмигранта драматично. Ведь ты оторван от своих корней. Силу и надежду черпаешь в интернациональной солидарности, в сознании, что своей профессиональной работой ты помогаешь разоблачать антинародный режим, участвуешь в борьбе за свободу. Конечно, нам необходим материал, снятый в стране. Я, например, имел возможность использовать такие съемки, работая над фильмом «Три «А» — три вида оружия» (ААА — террористический «антикоммунистический альянс Аргентины»). Чилийские коллеги однажды получили документальные кадры с родины от сочувствующих иностранных корреспондентов. Вот так создаются фильмы, документирующие борьбу народов тех стран Латинской Америки, где власть узурпировали диктаторские хунты. На какой же риск решаются наши товарищи!»

...Одно из старейших зол капитализма — безработица. И многие ленты последовательно обличают это бедствие, постоянно дамокловым мечом висящее над трудящимися, вскрывают его корни...

Две тысячи крестьян ежедневно приезжают в столицу Мексики в поисках работы. Однако существующая социальная система почти не дает им шансов и совсем не дает выбора. Об этом — мексиканская картина «Безработные»...

«Рабочие рукавицы» — финский фильм, вторая часть задуманной трилогии. Вместе с безработными из Южной Финляндии создатели ленты участвовали в марше протеста к парламенту в Хельсинки. В голове колонны везли тележку с рабочими рукавицами — символом не находящих применения трудовых рук...

В чем причина безработицы? Как можно с нею бороться при капитализме? На эти вопросы пытаются дать ответ шведские документалисты в картине, названной темпераментно и резко: «Безработный... Нет, снова проклятый!»...

Конечно же, фильмы эти сделаны с разной степенью профессионализма и глубины проникновения в суть дела. Социальной зрелостью и мастерством выделяется, без сомнения, полнометражная лента Сержио де Толедо Сегалья и Роберто Гервитца (Бразилия) «Скрещенные руки — стоящие машины», удостоенная почетного приза Комитета фестиваля.

Фильм снимался в дни стачки металлистов Сан-Пауло, крупнейшего индустриального центра Бразилии. Хотя забастовщики не ставили крупных, стратегических целей, сам факт прекращения работы был принципиально важен. Ведь целое десятилетие в стране не было забастовок!

Каким же образом властям удавалось так долго удерживать рабочих от борьбы за свои классовые интересы? Проблема эта — предмет исследования бразильских кинопублицистов. Дело в том, что тридцать лет назад правительство Бразилии создало профсоюзы, которые по своей структуре весьма родственны итальянским профсоюзам времен Муссолини. В основу их положен фашистский «корпоративный принцип». Никакого участия рабочих в управлении производством! Никаких проффор-

ганизаций на предприятиях — только — высший руководящий орган. Никакого права требовать что-либо у предпринимателей — профсоюзы при конфликтах обязаны обращаться за посредничеством к правительству. Никаких контактов между профсоюзами, никаких совместных межпрофсоюзных акций...

Фильм выпукло, ярко показывает, насколько враждебна эта профсоюзная система рабочим, как тормозит она развитие борьбы пролетариев за лучшую жизнь.

— Мы стремимся делать фильмы не просто про рабочих, но вместе с ними, — так формулирует свое кредо Сержио де Толедо Сегаль.



Умберто Риос, член жюри, режиссер (Аргентина)

...На экране — проливной дождь, как у нас говорят — обломный ливень. Разверзшиеся небеса. Нам, традиционно представляющим себе Пиринейский полуостров зоной сухой и жаркой погоды, трудно поверить, что дело происходит в Мадриде. Но это именно так. Густая сетка дождя, а под нею, прикрываясь зонтиками, накидками и ничем не прикрываясь, — неоглядное море, нет, океан людей, принаряженных, веселых, энергичных, раскованных... Это грандиозный народный праздник, организованный Испанской компартией в ходе избирательной кампании 1977 года. Ярмарочные палатки... Красные полотнища... Трибуны... Обнимаются седые ветераны — они не виделись десятки лет и вот встретились на освобожденной от фран-

кизма родной земле. Молодые коммунисты — новое поколение, смена испытанным борцам.

«Праздник за демократию» — словно бы зримый портрет международного коммунистического движения в современном мире, воплощение его мощи, его гигантского влияния на народные массы, на ход мировой истории! Сильное впечатление оставляет эта картина, которой Международная организация радио и телевидения присудила приз имени Эгона Эрвина Киша...

Режиссер Андрес Линарес — о своей работе:

«После смерти диктатора Франко в нашей стране, как известно, начался процесс демократизации. Он открыл перед прогрессивными кинематографистами много новых возможностей. Лично я вот уже десять лет снимаю документальные фильмы о социально-политической действительности в Испании. При фашистском режиме эта работа считалась нелегальной, и прокат наших лент был сильно ограничен. Впрочем, и сейчас пробиться на широкий экран, в большие кинотеатры политическому фильму нелегко; включать или не включать в программу документальные картины, решают прокатчики, хозяева театров. Попытки урегулировать проблему в законодательном порядке пока что не увенчались успехом в парламенте. Так что наши фильмы, как правило, демонстрируются в синематеках, киноклубах, на профсоюзных собраниях и в университетах. «Праздник за демократию» был снят в ходе парламентских выборов 1977 года. Реакционным силам удалось затян timer легализацию КПИ, и она вступила в предвыборную борьбу лишь за два месяца до выборов. Коммунистам поэтому пришлось вести эту борьбу весьма форсированно. В празднике, который мы запечатлели, участвовало шестьсот тысяч человек! Следующий фильм? Готовлюсь снимать биографическую ленту о Пасионарии. Называться она будет «Долорес»...»

И конечно же, снова и снова на лейпцигском экране возникала тема тем современного прогрессивного киноискусства: тема борьбы с военной опасностью. С разных сторон подходят, под разными углами внедряются в нее кинопублицисты. Особняком в этом плане сто-

ят две небольшие ленты студии ДЕФА. Их сближает метод: в центре каждого из фильмов — крупная личность, и именно через нее раскрывается идея картины. Речь — о лентах «Альберт Эйнштейн — к столетию со дня рождения» Вернера Колерта и «...Все системы действуют» Гейнца Мюллера.

Создавая кинопортрет Эйнштейна, Колерт отошел от его канонической биографии. Тем более что в 18-минутный фильм все равно невозможно втиснуть столь бурную и насыщенную жизнь. Понятно, он не вдавался и в сущность научных трудов Эйнштейна. Цель режиссера была четкой: показать великана науки XX века в его борьбе против войны. Примечательно первоначальное название, данное Колертом своей работе: «Поджигатель» мира.

Герой картины «...Все системы действуют» — тоже крупный ученый-физик, но это фигура совсем иного свойства: ученый, который сознательно поставил свой талант на службу черному делу. В ленте Мюллера сквозь личность изобретателя нейтронного оружия Сэмюэля Коэна как бы высвечивается социально-политический фон научно-технической революции на Западе, прослеживается связь новейших открытий в естественных науках с подготовкой к производству этого антигуманного оружия. Одновременно вскрываются империалистические устремления могущественной экономической и политической силы в США — военно-промышленного комплекса. Фильм затрагивает и актуальную проблему ответственности ученого перед человечеством, нравственный аспект научных исследований. И — убежденно опровергает распространенный в иных научных кругах тезис об «этической нейтральности» науки.

Оба эти фильма наших друзей из ГДР сегодня звучат в высшей степени злободневно. Резкое осложнение международной обстановки по вине империалистических сил, и прежде всего — определенных кругов США, воспользовавшихся как поводом событиями в Афганистане, попытки американского империализма вернуть мир к «холодной войне», антисоветская кампания и военная истерия — все это снова и снова подтверждает, как важны уси-

лия прогрессивных кинодокументалистов во всех странах мира, прежде всего — в странах социалистического содружества, помочь оружием своего искусства отстоять мир для всего человечества, углубить мирное сосуществование, которому нет и не может быть альтер-



Андрес Линарес, режиссер (Испания)

нативы в нашу эпоху. Фильмы, исполненные пафоса борьбы за мир на планете, есть веское свидетельство: передовые художники экрана, без различия гражданства и национальности, солидарны с исполненным глубокой человечности и заботы о будущем всех людей внешнеполитическим курсом Советской страны, ленинской партии, курсом, который в глазах всего мира связан с именем Леонида Ильича Брежнева.

«Я» — это значит и «мы»

Два фильма, о которых только что шла речь, характерны для современного кинопроцесса — характерны именно тем, что каждый из них исследует личность.

Повышенный интерес к человеку, все большее число картин, которые сфокусированы на персоне героя, картин, чьи авторы хотят как можно глубже проникнуть во внутренний, духовный мир современника, — такова тенденция документального кинематографа наших дней. По сути, тенденция эта формулирует сегодня одно из главных его направлений.

Можно понять, почему это направление, эта «школа» все громче заявляет о себе именно в социалистическом киноискусстве: ведь человек — центр, «альфа и омега» всей жизни социалистического общества, а формирование новой, гармонической личности — высшая наша задача.

Кратко и емко сформулировала кредо сторонников этого «личностного», если можно так выразиться, направления в документалистике Донка Акёва, известная деятельница болгарской кинематографии, член Международного жюри на XXII Лейпцигском фестивале:

«Нас интересует современность, конкретнее — человек, еще конкретнее — проблемы отдельной личности. Наши фильмы сконцентрированы прежде всего на индивидууме, причем мы надеемся, что одновременно через индивидуум в них выражаются проблемы общества. Я убеждена, что наиболее точно и понятно мы истолковываем эти проблемы, когда нам удастся по-настоящему раскрыть человеческую индивидуальность. У документального фильма как раз в этой сфере большие возможности».

Экран Лейпцига — прибор достаточно точный. По нему прошла череда лент, показывающих: «школа», о коей идет речь, набирает силу. Во всяком случае, фильмы «личностные» множатся, захватывают все более широкий спектр жизни социалистических стран.

Вот лента Фолькера Кёппа (ГДР) «День за днем». Метко схваченные сцены труда постепенно складываются в емкий портрет сварщицы Карин Райер с районного предприятия сельхозтехники в мекленбургском городке Шваане. Эта женщина день за днем выполняет обыденную монотонную работу, притом цех ее отнюдь не из тех образцово-показательных, в которые так и тянет иных хроникеров: он и тесноват, и станки в нем — отнюдь не последнее слово техники, и условия труда могли быть получше, авторы это и не думают скрывать. Они ставят акцент на ином: на том, что Карин — человек, который обладает талантом одухотворять, очеловечивать все, к чему прикасается, все вокруг себя. Она не только дает нужную продукцию, но одаряет товарищей дружелюбием, живой веселостью, задорным

умением вызвать на спор. Карин ни к чему не равнодушна — ни к явлениям производственным, ни к тому, что лежит в сфере людских отношений. Она вся — в совместности с коллегами, с коллективом. С замечательной естественностью общается она с юношами из исправительно-трудовой колонии, которых присылают работать в цех, без намека на предвзятость, без подчеркнутого «воспитательного влияния». Изо дня в день она «просто» работает рядом с этими парнями, неприметно и подспудно воспитывая их именно этим и своим обаянием, силой своей натуры, чувством справедливости, которым органически проникнуто все ее существо.

Еще фильм из ГДР — «Истории из одной жизни» Яноша Гвармати. Репортаж-портрет семидесятилетней крестьянки Эльзбет Куммер из Анклама, матери шестерых детей, в прошлом — председателя сельхозкооператива в своем селе. Портрет, как бы протяженный во времени, данный в динамике — динамике личности, динамике родной деревни Эльзбет, динамике страны. Знакомясь с героиней, с ее детьми, их семьями и судьбами, мы воочию убеждаемся, сколь тесно связана жизнь этой рядовой гражданки ГДР, точнее — история ее жизни, с историей кооператива и историей всего рабоче-крестьянского государства на немецкой земле.

Весьма тонкую материю рассматривает в своей ленте «Чужой ребенок» режиссер Макс Хаупт: усыновление детей, оставшихся без родителей. В поле зрения авторов — социальные и психологические аспекты проблемы. Сложность тут определяется тем, что на экране — реальные взрослые, ставшие отцами и матерями не биологическим, а юридическим путем, и реальные дети, которые никогда не должны узнать правду. Отдадим должное режиссеру: фильм сделан корректно, деликатно и в то же время откровенно, с достаточной полнотой анализа.

Своеобразен герой югославской ленты «На службе социализму и богу» (режиссер М. Любич). Католический патер А. Стенсер сражался против фашизма в рядах Народно-освободительной армии Югославии, прошел вместе с

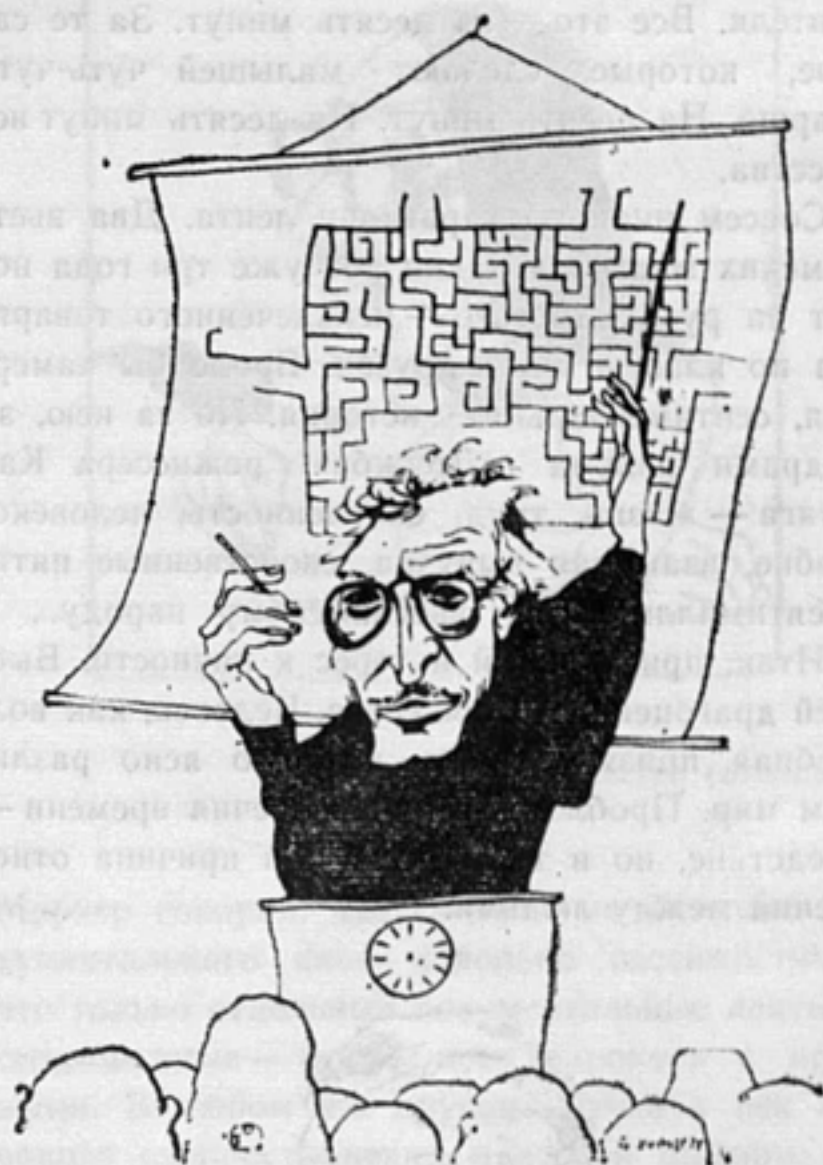
товарищами-партизанами кровопролитными дорогами войны. Сегодня он активно помогает строить социализм. В фильме затрагивается непростая проблема: взаимоотношения религии и социалистического государства. (Заметим, что подробному исследованию этой проблемы во многих аспектах посвящен большой фильм «Церковь в ГДР» К. Шлееуфера и К. Флемминга.)

Картина венгерского режиссера Илоны Колонич «Продолжение одного фильма» — так сказать, «групповой портрет дам». Пять лет назад Колонич сняла нескольких девушек, только что окончивших школу воспитательниц для детских садов. Перед камерой они говорили о своих надеждах, планах, намерениях. Сегодня, в новой ленте, — те же молодые женщины. Те же? Не совсем. Они обрели опыт, житейский и профессиональный, стали взрослыми. То есть у них прибавилось мудрости. И — трезвости. Они размышляют вслух, оценивая прошедшие годы, говоря о красоте и теневых сторонах своей профессии, о своем положении в обществе, о престижной «категории» и истинной ценности своей специальности. Поучительная картина, в которой достигнута высокая степень сочлененности проблем личностных и социальных.

Серию фильмов, ориентированных на личность и ее судьбу, показали в Лейпциге поляки. Это ленты, отличные друг от друга и мерой проникновения в людские души, и жизненной сферой, откуда выхвачены персонажи. Тут и жизнь балета («Семь женщин в разном возрасте» К. Кесьлевского), и распад семьи («Михал» Г. Кендзилавской), и творческий портрет художника («Стереоскоп» П. Андреева), и биографический эскиз о старом рабочем-революционере, ныне члене Государственного совета ПНР («Человек с тростью» А. Халора)...

Особенно примечательна работа Богдана Дзиворского «Олимпиада», отмеченная «Серебряным голубем». Тонкий, блистательно снятый оператором Кшиштофом Птаком, выдержанный в «мускулистом», пружинистом ритме и пронизанный мягким юмором, фильм выводит нас к весьма и весьма серьезным умоза-

ключениям. Внешне — это снятые на пленку детские спортивные состязания. Но какие же



Рихард Риттербуш,
председатель Отборочной комиссии фестиваля

за этими уморительными, умильными, упрямыми героями «от двух до двенадцати» — серьезные умозаключения? А вот какие. Да, говорят нам, спорт штука великолепная, но не будем делать спорт самоцелью. Скверно переносить в детский спорт худшие черты спорта взрослого — погоню за рекордом во что бы то ни стало, тренерскую жесткость, граничащую иной раз с жестокостью. Да еще прибавлять к этому и родительское тщеславие. Спорт для человека, а не человек для спорта. Тем паче — маленький человек! Фильм имел в «Капитоле» успех оглушительный.

С польским фильмом перекликается советский — короткая, сотканная из проникновенных кинонаблюдений лента Герца Франка «Старше на десять минут». На экране — детские лица. Крупным планом. Мальчики и де-

вочки смотрят в театре сказку. По их лицам можно узнать все, что творится на сцене. И — в их душах. Распознать характер каждого зрителя. Все это — за десять минут. За те самые, которые сделают малышей чуть-чуть старше. На десять минут. На десять минут искусства.

Совсем иная по характеру лента. Два вьетнамских мальчика. Один вот уже три года носит на руках другого — искалеченного товарища по классу. Они друзья. Вроде бы камерная, сентиментальная история. Но за нею, за кадрами фильма «Дружба» режиссера Кай Хунга — жизнь, труд, сплоченность, человеколюбие, взаимная выручка, свойственные пятидесятимиллионному вьетнамскому народу...

Итак, пристальный интерес к личности. Высшей драгоценности общества. Человек, как волшебная призма, сквозь которую ясно различим мир. Проблемы и противоречия времени — следствие, но в то же время и причина отношений между людьми.



Сантьяго Альварес, режиссер (Куба)

Отнесем же по праву к этой «школе» документального кино броский афоризм Бертольта Брехта: «Я» это значит и «мы». Обратите внимание: и «мы»!.. Да, «мы» — состоит из многих «я», но «я» — вовсе не растворяется в «мы». Меж ними качественное, а не количественное сопряжение.

Так разве не в состоянии корпус «личностных» фильмов, ежели взять его в целом,

выяснить, какие есть возможности у современного человека, живущего в сфере действия различных, нередко перекрещивающихся, а то и взаимоисключающих интересов, чтобы он смог сохранить индивидуальность, остаться верным своему «я», своим идеалам и действовать с сознанием долга перед обществом? Приоткрыть наглядно диалектику многомерных связей индивидуума — и его поколения, отдельных судеб — и всей эпохи? То есть приглядеться к диалектике развития личности в условиях реального социализма?

Я рассказал об удачных картинах, но, кроме них, на экране «Капитолия» прошли ленты совсем иного уровня — свидетельство того явного факта, что в интересующем нас секторе документального кинофронта не все благополучно.

Истины ради приходится завершить эту главу на отнюдь не благостной ноте. Вот мнение человека, коему, как говорится, и карты в руки при общей оценке программы киносмотрa в Лейпциге, — председателя Отборочной комиссии фестиваля Рихарда Риттербуша:

«Несомненно, в этом году тематика фестивальных фильмов, которые, как сказано в регламенте Лейпцигского МКФ, повествуют «о развитии человека в условиях реально существующего социалистического общества», очень широка. Однако, по-моему, некоторые ленты говорят о недостаточно глубоком проникновении в диалектику процессов развития реального социализма, что мешает достигать художественной убедительности, когда речь идет о доказательствах исторического превосходства социалистической общественной системы над системой капитализма. Мне кажется, во многих фильмах и кинорепортажах недостаточно проявлена творческая субъективность авторов. Я хотел бы видеть на фестивале больше картин, посвященных развитию личности в нашем обществе, которые раскрывали бы эту проблему, не отделяя сферу общественную от личной. Ведь сфера личной жизни всегда была важным звеном социалистических будней. Очень важно рассказывать о судьбах героев, обыкновенных людей, показывая их в единстве идеала и действительности. Надо

в большей мере касаться желаний и надежд людей, не забывая также и их страхи и опасения. Этот фактор следует рассматривать как необходимый момент в ходе «обобществления» индивидуумов. Хорошо известны слова Ленина о мечте. А у нас, по-моему, еще имеет место позитивистский эмпиризм, выдаваемый — или принимаемый — за реализм. В странах социализма растет роль личности в общественной жизни, индивидуальность развивается в процессе приобретения новых социальных, духовных, интеллектуальных потребностей. Все это — и политические проблемы. Достоинство исследовать весь этот мир современного человека — в этом заключается, на мой взгляд, важная гуманистическая миссия социалистического документального кино...»

Информация? Исследование? Искусство?

«Слово «искусство» в нашей среде частенько произносится с оттенком иронии», — признался Вернер Колерт. За этой, с привкусом горечи, фразой — ситуация спора кинематографистов вокруг документального кино, спора, затрагивающего саму его природу: что же собою он представляет, документальный экран? Визуальную информацию? Киноисследование? Искусство? Спор этот шел в Лейпциге и на фестивальном экране — здесь оппоненты аргументировали фильмами и в официальном дискуссионном клубе, и в кулуарах, — и просто в товарищеских «непротокольных», самопроизвольно вспыхивающих сшибках...

Спор сей отнюдь не нов. Идет он много лет, возобновляясь, в частности, и на каждом очередном лейпцигском киносмотре. Отзвуки этого спора я обнаружил в статье Леонида Махнач, подводившей в «ИК» десять лет назад итоги XII МКФ в Лейпциге. Позволю себе привести обширную из нее цитату — известный советский документалист словно бы уважительно «пробует на зуб» одну за другой разные точки зрения на документальное кино и высказывает о каждой свое — выношенное — мнение:

«Мне вспоминается один разговор с Крисом Маркером. Было это осенью 1966 года... Крис



Стоян Дуков, режиссер (Болгария)

Маркер говорил, что смотрит на будущее документального кино довольно пессимистично, что только отдельные документальные ленты — сенсационные — могут конкурировать с игровыми. В любом же другом случае в век широкого распространения массовой информации документальному кино все труднее выполнять свои функции.

На первый взгляд, доля правды в его словах есть: действительно, поток информации, который обрушивается сегодня на каждого, столь велик, что чисто информационной функции документального фильма уже совершенно недостаточно.

Л. Махнач возражает своему маститому оппоненту: «Прежде всего изменился не только объем информации, но и способность человека «переваривать» ее сейчас намного выше у любого из нас, чем, скажем, каких-нибудь 20—30 лет назад.

И второе. Меняется и сам характер документального фильма: он не только информирует, но и анализирует действительность (разрядка моя. — В. И.), выявляет закономерность важных социальных явлений».

Следующая «веха».

«Важно увидеть в документальном материале закономерность, значительность происходящего, образность и поэтичность (разрядка моя. — В. И.)... Словом, я хочу сказать, что у документального кино есть свой путь, своя, иная, чем у игрового, система образности, свои ориентиры».

То есть все то, что характерно для искусства...

В Лейпциге на XXII МКФ был — и в фильмах, в мнениях — представлен весь спектр подхода к документальному кинематографу.

По экрану «Капитолия» прошло немалое число лент, где — либо за недостатком опыта, либо из-за авторского кредо — художественное начало не присутствовало даже в зачатке. Иные из них вполне простодушно сделаны по рецепту — что вижу, то снимаю, — который восходит к тем давним временам, когда караванщики, ведя свои караваны бесконечными степными дорогами, по совместительству слагали изустные путевые дневники. Иной раз такую картину «вывозит» злободневность, «экзотика», острота или драматизм темы, то есть срабатывает та самая информационная функция, которую затрагивал Л. Махнач. Но и тут думаешь: сколько же возможностей упущено! Насколько мощнее мог звучать фильм, если бы его авторы позаботились не только о материале, но и о его подаче! Но появлялись на фестивальном экране и ленты откровенно скучные, и зал — доброжелательный и очень заинтересованный — все-таки не выдерживал, «голосовал ногами», внося таким образом и свое слово в спор...

Повторю: зачастую «прагматизм» авторов объяснялся недостатком опыта или условиями работы. Однако не станем упрощать дело. На фестивале проявилось и стремление принципиально, теоретически обосновать неизбежность и необходимость «нехудожественного» документального кино. Вот как сформулировал такую позицию член Международного жюри, директор Кубинской синематеки Эктор Гарсия Меса:

«Возможно, с точки зрения кинематографической, многие фильмы фестиваля не отвечали определенным требованиям, но содержа-

щиеся в них «послания» миру, на мой взгляд, гораздо важнее, чем вопрос мастерства и художественного совершенства. Хотя я принципиально не отделяю форму от содержания, все-таки, по-моему, пока на повестке дня стоят острые для человечества проблемы, до тех пор к фильму надо подходить с такой меркой: какую пользу он приносит в борьбе народов за мир и прогресс. Это важнее художественного качества ленты».

Большинство же кинематографистов, как это выявилось в дискуссиях на фестивале, далеки от крайних позиций. Они трезво отдают себе отчет в том, что в документальном кино существуют все его функции — и информационная, и аналитически-социальная, и эстетическая. И какая первостепенна — тут, как говорится, возможны варианты. Все зависит от сугубо конкретных обстоятельств времени, места, ситуации. Одно дело, ежели речь идет о стране, где кинематограф — новорожденный младенец, а большинство населения неграмотно и уж во всяком случае незнакомо с профессиональным искусством. Другое — зрелый профессиональ-

Председатель Международного жюри
Ульрих Макош



Дружеские
шаржи
В. Краузе

ный кинематограф, обращенный к массовому зрителю, достигшему определенного социального и эстетического уровня...

Но вот что особенно интересно и неожиданно. Отнюдь не всегда требуемый художественный уровень кинематографа находится в прямой зависимости от культурного уровня аудитории.

«Мы только начинаем изучать грамматику нового для нас языка — языка экрана, — рассказал Луис Бернардо Хонвана, мозамбикский писатель, член Международного жюри. — Я очень рад, что имел возможность познакомиться с такими лентами, которые, несмотря на свой сложный кинематографический язык, четко формулируют идеи, передавая замечательное чувство единства народов. В нашей стране фильм имеет по преимуществу утилитарное назначение. Он для нас — инструмент распространения информации. Мы используем его и в сфере политической работы, а также при проведении кампаний по ликвидации неграмотности, медицинскому просвещению, знакомим население с технологией строительства домов, с методами обработки почвы, то есть помогаем строить новую жизнь. С помощью кинопередвижек мы показываем фильм в самых отдаленных уголках Мозамбика, беседуя после просмотра с людьми, которые зачастую были в кино первый раз. И знаете, мы пришли к выводу, что фильмы комплексные, многослойные, кажущиеся сложными лучше воспринимаются публикой, оставляют у зрителя глубокое впечатление. В отличие от так называемых «простых» фильмов!»

Что же, мы вернулись «на круги своя» — к мысли Леонида Махнача насчет того, что у документального кино есть свой путь, своя система образности. Документальный фильм — это искусство...

Большинство документалистов убеждены, что это именно так. Вот почему на фестивале — в дискуссиях, кулуарах, интервью — отчетливо прозвучала нота обеспокоенности, самокритичности в оценке огромной творческой работы, которую в интересах человечества ведут общими усилиями тысячи и тысячи прогрессивных кинодокументалистов в десятках

стран всех континентов. Это дает надежду, что документальный экран еще эффективнее послужит тем высоким целям, что заключены в девизе Лейпцигского фестиваля: «Фильмы всего мира — за мир во всем мире».



Вот та сложная, многообразная, противоречивая картина, которая отразилась в «стоп-кадре» кинотеатра «Капитоль». Впрочем, исчерпать содержание фестивальной недели в одной статье попросту немыслимо! За бортом ее потому осталась мультипликационная программа Лейпцига, а ведь в ней встречались подлинные жемчужины, вроде остроумнейшего и язвительного болгарского фильма «Кра! Кра!» Стояна Дукова, отмеченного «Золотым голубем» (конечно же, мультипликация — предмет особого разговора), и ретроспектива студенческих работ в честь 25-летия Высшей школы кино и телевидения ГДР, и ретроспектива фильмов Сантьяго Альвареса, и День детей, и работа кинорынка, и обширная и впечатляющая культурная программа фестиваля, а главное — бесконечные встречи и разговоры с коллегами, прибывшими с разных концов мира, то самое общение, профессиональное и человеческое, которое не может быть заменено ничем.

Когда-то Константин Симонов, неоднократный участник лейпцигского киносмотрa (памяти замечательного советского писателя Аннели Торндайк посвятила особое слово, открывая фестиваль), определил его суть крылатой фразой: «Рука на пульсе времени». Сегодня этот пульс опять бьется учащенно. На планете — обострение международного положения, вызванное империализмом. Человечеству грозит новая гонка ядерных вооружений. А значит — и рост военной опасности. Вот почему поистине символично звучит ныне решение Комитета XXII МКФ в Лейпциге — присудить Почетного «Золотого Голубя» двадцатисерийному фильму «Решающий фронт» («Великая Отечественная»), созданному под руководством Романа Кармена. Выдающемуся кинопроизведению, которое, с огромной художественной силой напоминая миру о прошлом, о великой трагедии и историческом подвиге советского народа,

спасшего человечество от «коричневой чумы», поднимает сотни миллионов людей на борьбу против войны, за мир во всем мире, за разрядку, за лучшую жизнь для всех и для каждого на планете.

В этом — главный итог Лейпцига-79.

Лейпциг — Москва

Людмила Мельвиль

Милитаризация экрана и ответственность критики

Еще раз о фильме «Охотник на оленей»

Прошло уже почти полтора года с тех пор, как атмосфера международного киносмотрa в Белграде «Фест—79» была омрачена событием, получившим широкий резонанс в кинематографических кругах многих стран и отражение на страницах печати, включая сюда и издания, обычно не занимающиеся специфическими проблемами киноискусства. Речь идет о появлении в программе «Феста» пресловутой американской ленты «Охотник на оленей». Советская делегация, присутствовавшая на фестивале в Белграде, заявила решительный протест против показа фильма, представляющего собой реакционную, клеветническую поделку, грубо и явно злонамеренно искажающую подлинный политический смысл событий периода американской агрессии во Вьетнаме. Картина «Охотник на оленей», насквозь проникнутая духом

милитаризма и расизма, глубоко оскорбительна для национального достоинства героического вьетнамского народа, для всей прогрессивной мировой общественности, равно как и для общественности США, активно выступавшей против грязной войны во Вьетнаме.

Несколькими неделями позже «Охотник на оленей» был предложен вниманию зрителей фестиваля в Западном Берлине, причем демонстрация этого фильма весной 1979 года на авторитетном и солидном киносмотре, где вот уже в течение ряда последних лет преобладают картины демократического, гуманистического содержания, была тем более неуместной и возмутительной, поскольку состоялась как раз в то время, когда народ Вьетнама мужественно боролся, отражая агрессию пекинских гегемонистов, вторгшихся на территорию суверенного социалистического государства. После того как, несмотря на официальный протест Социалистической Республики Вьетнам, дирекция Западберлинского кинофестиваля все же оставила «Охотника на оленей» в фестивальной программе, делегация советских кинематографистов, объяснив свою позицию на специальной пресс-конференции, покинула Западный Берлин и сняла свои фильмы с показа. В поддержку советской делегации выступили кинематографисты Венгрии, ГДР, Кубы и Чехословакии; Польша и Болгария, не представленные на фестивале официальными делегациями, отозвали из Западного Берлина аккредитованных на киносмотре журналистов своих стран; позднее к протесту деятелей кино социалистических государств присоединились делегации Алжира, Греции, Индии, Ирака, Ливана и Мексики, ряд прогрессивных киножурналистов из ФРГ и США.

Читатели «Искусства кино» знакомы, надо полагать, с содержанием картины, вызвавшей справедливое негодование почти всюду, где «Охотник на оленей», с благословения Госдепартамента США, демонстрировался под тем или иным предлогом¹. А надо сказать, что пропагандистский аппарат США за последние два года не упускал случая послать этот

¹ См.: Георгий Капранов. В тщетных поисках точки опоры. — «Искусство кино», 1980, № 7.

фильм за границу, затратил массу усилий на его рекламу и до сих пор числит отмеченную «Оскарами» ленту (что не делает чести Американской киноакадемии, которая, присудив картине высшие свои награды, девальвировала их ценность) в своем активе.

Тут нечему удивляться. Политическая акция Майкла Чимино и тех, кто его «вдохновил», кто помог ему довести ее до конца (а фильм «Охотник на оленей», не представляющий художественной ценности, может рассматриваться только как инструмент в политической игре реакционных сил Соединенных Штатов), пришла как нельзя более кстати в обстановке разжигания милитаристской истерии в стране, администрация которой на рубеже 80-х годов взяла курс на возобновление «холодной войны», полностью подчинив свою политику интересам наиболее реакционных империалистических кругов США. Сегодня уже совершенно очевидно, что проблема, возникшая в связи с демонстрацией «Охотника на оленей», в Белграде и Западном Берлине в частности, носила отнюдь не формальный характер, но была в высшей степени актуальной, поскольку явилась одним из тревожных сигналов реальной опасности. Суть ее состояла в том, что готовившееся исподволь изменение политического курса США, не заставшее врасплох внимательных наблюдателей, исподволь обеспечивалось в идеологическом смысле: вокруг военно-промышленного комплекса США, вокруг Пентагона и определенной части вашингтонской администрации, где все большее влияние приобретала зловещая фигура советника президента по вопросам национальной безопасности Бжезинского, создавалось свое идеологическое ядро, которое и пытается задавать тон не только в прессе, на телевидении Соединенных Штатов, но и в Голливуде. Результатом этого стало резкое изменение морально-политического климата в стране, в последнее время подверженного перепадам настолько резким, что они, вместе с политическими зигзагами Вашингтона, вызывают недоумение и разобщенность даже в стане традиционных союзников США.

В самом деле, еще совсем недавно, не оправившись от трагедии Вьетнама и позора Уотергейта,

американцы были склонны чуть ли не к самобичеванию. По крайней мере, так это нередко преподносилось средствами массовой информации, обслуживающими официальную пропаганду. Тогда в Соединенных Штатах в ходу были, в частности, изоляционистские настроения, в основе которых лежало в общем-то вполне реалистическое понимание заметно сократившихся ныне возможностей американского империализма на международной арене и глубоких кризисных явлений внутри США. Естественной реакцией большинства американцев была тяга к «моральному очищению», к смене дискредитированных ориентиров и к обновлению. Кстати говоря, на этом умело сыграл четыре года назад рвавшийся в президентское кресло бывший губернатор штата Джорджия Джимми Картер. В те времена он, облачившись в тогу баптистского проповедника, не раз возвещал о необходимости помнить уроки Вьетнама и Уотергейта.

Сегодня — все разом переменялось. Администрация Картера, забыв про свою недавнюю «озабоченность» «правами человека», принялась беззастенчиво «демонстрировать мускулы», навязывая миру новый виток гонки вооружений, новый тур «холодной войны». Мутная волна шовинизма захлестнула Америку. Очевидно, что такие перемены в умонастроениях американцев не возникли сами по себе, — это был результат планомерно проводившейся кампании, спланированной и разыгранной «сверху», как только представился случай.

Поводом для своего политического и идеологического сальто-мортале правящие круги США избрали события в Иране и Афганистане, связанные с борьбой народов этих стран за свое национальное и социальное освобождение, с фактом законной помощи, оказанной Афганистану Советским Союзом с целью оградить эту независимую страну от империалистической агрессии и внешнего вмешательства в ее внутренние дела. Симптоматичен тон, в котором комментировала создавшуюся ситуацию буржуазная пресса. Так, влиятельная «Нью-Йорк таймс» писала, что эти события наконец-то помогли Америке избавиться от «послевьетнамского синдрома», а

близкий к Пентагону еженедельник «Ю. С. ньюз энд Уорлд рипорт» с удовлетворением отметил, что «решительные» действия Картера знаменуют долгожданный возврат к «зрелой воинственности» в американской политике...

Когда американцы говорят о «послевьетнамском синдроме», они обычно имеют в виду то болезненное состояние «национальной психики», которое возникло в результате военного и морального поражения агрессии США во Вьетнаме. Крах американской интервенции в Индокитае заставил многих в Америке критически оценить прежние амбиции и претензии США на роль «мирового жандарма», попытки диктовать свою волю другим странам и народам. Антивоенные настроения ярко отразились во многих произведениях прогрессивного американского искусства, в том числе и в кино. Достаточно вспомнить картину Питера Дэвиса и Берта Шнайдера «Сердца и умы», «Зимнего солдата», снятого независимым коллективом, ряд лент леворадикальных объединений, созданных кинематографистами, не связанными с крупным кинобизнесом. В прошлом году на экраны вышел фильм Хола Эшби «Возвращение домой», в котором Джейн Фонда и Джон Войт создали впечатляющие образы борцов против войны во Вьетнаме.

Но наряду с антивоенной темой в американских фильмах, посвященных Вьетнаму, в 70-е годы проступили мотивы реабилитации милитаризма и агрессии. Причем поначалу пропагандистские поделки вроде «Зеленых беретов» Джона Уэйна, восхваляющего «подвиги американских морских пехотинцев», освобождающих «азиатов» от «международного коммунизма», были, пожалуй, исключением: слишком сильным оказался накал антивоенных настроений, размах антивоенного движения в стране. Однако мало-помалу тенденция к самореабилитации, к пересмотру уроков Вьетнама с реакционных позиций стала проступать наружу, синхронизируясь с усилиями реакционных милитаристских кругов и противников разрядки. Стремление исказить итоги того мрачного периода, который связан с агрессией США против Вьетнама, сегодня стало одним из показателей обострившейся идеологической борьбы

в американской политике и культуре, распространившись и на кинематограф.

Нынешний всплеск шовинистических настроений в США неслучаен: он готовился давно и по многим направлениям. Свою лепту — и немалую — внесли в его подготовку буржуазные средства массовой информации, исподволь проводившие обработку общественного сознания в милитаристском духе. Американское кино тоже не осталось в стороне.

В статье «Возвращение патриотизма», опубликованной в одном из мартовских номеров общественно-политического еженедельника «Тайм» за 1980 год (фактически речь в ней идет вовсе не о патриотизме, а о той самой тенденции к самореабилитации, шовинизму и ксенофобии, которая четко обозначилась в США на рубеже нового десятилетия), заметное внимание уделено кинематографу — с акцентом на вышедший на американские экраны в 1979 году фильм режиссера Майкла Чимино «Охотник на оленей». По мнению журнала, фильм уловил суть нынешних умонастроений в США. Эта картина, отмечается в статье, показывает «простых и хороших американских парней», которым пришлось отправиться во Вьетнам, пройти через ад плена, где вьетконговские надсмотрщики заставляли их играть в «русскую рулетку» — стрелять себе в висок из нагана с одним патроном в барабане. И они, эти «американские герои», выстояли...

Что и говорить, «Охотник на оленей» не случайно выделен в ряду других «вьетнамских» лент как воплощение кредо сторонников реабилитации агрессивной войны и разжигания военной истерии в США. Картина занимает вполне определенную позицию в современной борьбе идей — позицию в правой части политического и идеологического спектра, каким он сложился в Америке на рубеже 70-х — 80-х годов.

Три героя этого фильма, Майкл (Роберт Де Ниро), Ник (Кристофер Уокен) и Стивен (Джон Сэвидж), американцы русского происхождения, работают на металлургическом заводе в вымышленном городе Клертоне в штате Пенсильвания. Их призывают в армию, и им предстоит отправиться во Вьетнам. Перед этим

они гуляют на богатой свадьбе Стивена и уезжают потом в горы на последнюю охоту.

Во второй части фильма его главные персонажи попадают в плен к северовьетнамцам, где и играют под дулами автоматов в пресловутую «русскую рулетку». Майкл, самый сильный и находчивый из троих, устраивает себе и своим приятелям побег из плена. Стивен теряет ноги и становится калекой. Майкл возвращается в Клертон только для того, чтобы вновь отправиться во Вьетнам. На этот раз — в Сайгон на поиски пропавшего Ника. Ник же стал наркоманом и профессиональным игроком в «русскую рулетку». Он пускает себе пулю в висок как раз в тот момент, когда его наконец-то отыскал и хочет выволить Майкл. Майкл опять возвращается в Клертон — грудь в наградах — и отправляется на оленью охоту. Потом на экране — похороны Ника. Собравшиеся родственники и друзья покойного начинают петь «Боже, благослови Америку». На этом ура-патриотическом всхлипе и заканчивается «Охотник на оленей».

Трудно назвать другой американский фильм, который вызывал бы в последнее время такую разнохарактерную реакцию публики и критики, как лента Чимино.

Журнал «Эсквайр» назвал «Охотника на оленей» «самым правдивым политическим фильмом о Вьетнаме». Известный кинокритик Стэнли Кауфман в журнале «Нью рипаблик», напротив, утверждал, что эта картина вовсе не о Вьетнаме, а о перипетиях настоящей мужской дружбы, наподобие той, какая была воспета в романах Фенимора Купера и Эрнеста Хэмингуэя. А вот «Нью стейтсмен» опубликовал разгромную рецензию на этот фильм под названием «Почему «Охотник на оленей» — ложь?» и привел две фотографии: на одной, документальной, обожженные напалмом вьетнамские дети, на другой, с рекламной афиши, улыбающиеся персонажи ленты.

Отмечая размах споров о картине, надо в первую очередь подчеркнуть, что сторонники ее вовсе не находятся в абсолютном большинстве: очень многим, и в самой Америке и за ее рубежами, лента глубоко антипатична и

по своей идеологической установке, что самое важное, и по характеру «художественных» средств, привлеченных в целях ее «обоснования».

Прогрессивная американская кинокритика расценила этот фильм как расистский и откровенно милитаристский. Дэвид Тальбот прямо противопоставил «Возвращение домой» Эшби и «Охотника на оленей» Чимино. «С одной стороны, — пишет он, — «Возвращение» — с четкой антивоенной, прогрессивной точкой зрения. С другой — «Охотник на оленей», которого я считаю предосудительным фильмом. Он изображает вьетнамцев непростительно по-расистски». Заслуживает внимания и тот факт, что во время церемонии награждения «Охотника на оленей» пятью «Оскарами» (характерная символика — награды вручал Джон Уэйн, создатель пресловутых «Зеленых беретов») ветераны антивоенного движения устроили демонстрацию протеста.

Словом, реакция на этот фильм в сегодняшней Америке весьма противоречива. Как, впрочем, противоречива и сама сегодняшняя Америка. Более того, напрасным делом было бы искать единства во взглядах и среди критиков «Охотника на оленей». Здесь мешанина идей и предрассудков — тоже частое и распространенное явление. Далеко не все, кто критически относится к буржуазному обществу и буржуазной культуре, кто отвергает нынешнюю волну шовинизма и милитаризма в США, стоят на принципиальных научных и классовых позициях. В частности, к суждениям критиков «Охотника на оленей» примешиваются разного рода ошибочные идеи, намеренные искажения или невольные заблуждения.

Главным в ряду этих заблуждений является непонимание истинных масштабов угрозы, со всей очевидностью вытекающей из тенденции, которой нельзя не заметить в фильме «Охотник на оленей». Так, констатируя, к примеру, шовинистическую, расистскую направленность ленты Чимино или ее клеветнический характер по отношению к вьетнамским патриотам, сражавшимся против американских агрессоров за честь и свободу своей страны, многие критики немедленно переводят спор в область

эстетических категорий. В то время как это момент третьестепенной важности в данном случае. Самое же существенное соображение, на которое наводит просмотр фильма, заключается в осознании реальной опасности для американского кино превратиться в придаток пропагандистской машины реакционных политиков и пентагоновских стратегов, желавших бы в полном объеме использовать большие возможности кинематографа в империалистических, экспансионистских целях. Нужно ли убеждать кого бы то ни было в том, насколько губительной может оказаться такая перспектива, обозначившаяся в «Охотнике на оленей», для судеб демократического искусства, для культуры в целом.

Ряд материалов, появившихся в печати США и содержащих критику в адрес фильма Чимино, свидетельствует о благородных намерениях их авторов; такая критика честна и интеллигентна, иногда — вполне аргументированна. Но, увы, отнюдь не боевита и не поднимается до уровня ответственности, продиктованного остротой и сложностью проблемы.

Особенно показательна в этом отношении специальная подборка рецензий на эту картину, опубликованная в летнем номере американского журнала «Фильм куотерли» за 1979 год. Под общей рубрикой («Охотник на оленей» — четыре ракурса») здесь помещены четыре рецензии. Хотя все они и выдержаны в критическом ключе, все же в целом в них полно ошибочных положений, подчас преднамеренно искажающих подлинный смысл фильма.

На этой подборке стоит остановиться подробнее. Не просто потому, что она посвящена «Охотнику на оленей», хотя он и заслуживает особого разговора как воплощение распространенных в определенных американских кругах умонастроений. Важнее другое: знакомство с опубликованными «Фильм куотерли» рецензиями может дать представление не только о самом фильме, но и об общих идейно-политических взглядах определенных кругов сегодняшней американской интеллигенции (в частности, кинокритиков), представители которых, критически воспринимая американскую действительность и реакционную пропаганду, тем

не менее не в состоянии по-настоящему остро и последовательно оценить их, руководствуясь верными социальными критериями.

Заметим, что «Фильм куотерли» считает себя «свободным» журналом и довольно охотно предоставляет свои страницы авторам левой и левоцентристской ориентации. Трое из авторов опубликованной подборки рецензий — Майкл Дэмпси, Марша Киндер и Эрнст Калленбах — редакторы журнала. Четвертый — Дэвид Эксин — преподаватель истории американской культуры в колледже в Лос-Анджелесе.

Первой в подборке идет рецензия Майкла Дэмпси под названием «Одержимый тайной». Не совсем ясно, к чему или к кому относится это название. Очевидно, к главному герою фильма, Майклу, которого Дэмпси называет «загадочной душой картины». Анализ здесь в общем-то беглый, чтобы не сказать поверхностный. Немного пересказа, немного отрывочных, парадоксальных мыслей. Что ж касается логики рассуждений, то Дэмпси зачастую противоречит сам себе. Вначале он пишет:

«Охотник на оленей» не занимает открыто политической позиции относительно роли Америки в войне. У Майкла, Стивена, Ника и... создается впечатление, у всего Клертона нет никакой точки зрения по этому поводу, хотя плакат «Гордо служим богу и отечеству» и висит в зале для торжественных приемов».

Вот в этом-то мы позволим себе усомниться. Пусть герои и не произносят в зрительный зал политических деклараций, у фильма как раз есть вполне определенная политическая позиция, — о ней уже сказано выше. Это позиция, направленная на фактическую реабилитацию американского милитаризма и шовинизма, продиктованная чувством «американского превосходства» и расистского пренебрежения к «азиатам». (По существу, этого не может не признать и сам автор рецензии.) «Охотник на оленей» не только сознательно обходит молчанием все неисчислимые страдания, которые американская агрессия принесла на землю Индокитая, но и злобно клеветает на весь вьетнамский народ. Об этом пишет сам Дэмпси:

«Эта часть картины (где основные события

происходят во Вьетнаме. — Л. М.) содержит еще кое-что — ксенофобию. За исключением беженцев и тех, кто брошен на произвол судьбы в Сайгоне, практически все вьетнамцы в фильме — безумно злые. Вьетконговские палачи так же звероподобны, как и вероломные японцы в столь многочисленных фильмах о второй мировой войне. Позже продажные южные вьетнамцы проявляют столь же отвратительную жестокость, когда в бреду азарта они делают ставки на то, убьют себя игроки в «русскую рулетку» или нет; только на этот раз игроки — один из них психологически мертвый Ник — наркоманы, «чемпионы» на героине, которых зрители стравливают, как бойцовых петухов».

Дальше Дэмпси, не разъясняя впрочем, что именно он имеет в виду, замечает, что многие из пороков «Охотника на оленей» проистекают оттого, что Чимино хочет, чтобы война во Вьетнаме символизировала войну вообще.

«Это стремление к обобщению, возможно, и объясняет то, что фильм не рассматривает вопрос, как мы оказались во Вьетнаме, что он превращает вьетнамцев в абстракцию, в Вероломного Злодея и Подавленные Массы. Поскольку страдания трех американцев показаны очень подробно и детально, во второй и третьей части «Охотника на оленей» чувствуется тошнотворно-плаксивое настроение, очень похожее на жалость к себе».

Пусть даже эти наблюдения кинокритика верны. Но, во-первых, они носят частный характер, а во-вторых, остановиться только на них, как делает Майкл Дэмпси, значит недосказать или умолчать слишком о многом. Это значит умолчать о явно реакционной политической направленности фильма и его опасности, поскольку за сентиментальной проповедью американского шовинизма и ура-патриотизма стоит сознательное извращение истории, которое столь органично вписывается в нынешнюю волну милитаристского угара в США.

Что можно сказать о второй рецензии?

Она написана Маршей Киндер и озаглавлена «Политическая игра». По сравнению с первой она куда более внятна и определена. В ней есть стремление расставить четкие по-

литические акценты, вскрыть ту нечистоплотную политическую игру, в которую ввязался Чимино. С полным основанием Киндер пишет, что «Охотник на оленей» знаменует собой «новую волну реакционного шовинизма». Она категорически не согласна с мнением его поклонников, что это, дескать, ни в коем случае не политический фильм, а сцены сражений могут принадлежать какой угодно войне. Но ведь факт остается фактом — Чимино избрал именно вьетнамскую войну. И не случайно! Хотя художник и свободен в выборе сюжета, он несет ответственность за то, как он трактует поднятые им проблемы. Киндер пишет:

«Ни один фильм, рассказывающий о войне или о любой другой форме человеческих отношений, не может не иметь политического смысла... «Охотник на оленей» не воспекает войну. Нет, он подтверждает, что война — это ад для всех, кто с ней соприкасается. Искажение — в том, как фильм изображает природу этого ада. Он утверждает, что война потому такая мрачная штука, что она вырывает американцев из их здоровой жизни в маленьком городке — из товарищества романтической дружбы, из величественных гор и мирных лесов, из общинных ритуалов и праздничных свадеб, веселых охот и торжественных похорон. Она завлекает их в предательские джунгли, где чужая раса подвергает их нечеловеческим пыткам. Там они становятся пешками в игре в «русскую рулетку», а вьетконговские солдаты и иностранные спекулянты бессердечно играют их жизнями. В первых сценах войны Де Ниро как «зеленый берет» герой мстит вьетнамцу, убившему невинных крестьян, сжигая его с помощью огнемета. Кроме этого и подобных актов героического возмездия, все жестокости совершаются Вьетконгом. Конечно, фильм признает, что больше всех страдает вьетнамский народ, но ни главные герои, ни авторы фильма не озабочены его несчастьями. Эти несчастья скорее используются в сценах войны для придания им большего правдоподобия».

Здесь подмечена такая характерная, наряду с расизмом и шовинизмом, черта фильма, как его эгоцентризм, «америкоцентризм». Никому

нет дела до вьетнамского народа. Никого не волнуют причины агрессивной войны. Никто не задумывается о позорных делах американской военщины. Главное — это страдания американских парней, которые, словно неведомо как, очутились за тысячи миль от родных берегов и подвергаются издевательствам и пыткам со стороны каких-то там «азиатов». А ведь это вовсе не просто американские парни — это солдаты, захватчики, агрессоры, вторгшиеся в чужую страну. Однако политическое и нравственное содержание позорной вьетнамской войны попросту выносится в фильме за скобки, обходится стороной.

Фильм извращает историческую правду еще и потому, что его действие разворачивается как будто бы в некоем политическом, идеологическом и моральном вакууме. Мир, показанный в «Охотнике на оленей», начисто исчерпывается внутренним миром героев. Но это еще полбеды: раскрытие психологического состояния американского солдата, попавшего во Вьетнам, в принципе, могло бы быть использовано для того, чтобы достоверно проанализировать историческую правду. Ничуть ни бывало! Цели у фильма совсем другие — извратить эту правду, оправдать и реабилитировать позорную страницу американской истории. И это замечает в своей рецензии Марша Киндер. Она пишет:

«Вновь утверждая Майкла как сильного, молчаливого человека действия, которому удается выжить в дьявольской войне, фильм хочет сказать, что война зависит прежде всего от индивидуальных волевых поступков. Он дает понять, что Майкл выше не только своих приятелей, но и тысяч других, которые погибли, остались калеками или инвалидами. Он позволяет Майклу гордиться своей формой и медалями, не беря во внимание более широкие аспекты роли США в войне и жестокостей, совершенных нашей стороной».

Критик прав: «Охотник на оленей» — это оскорбление не только вьетнамского народа, но и соотечественников самого Чимино, которые посвятили себя антивоенному движению и проявляли не тот шовинистический псевдогероизм в джунглях Вьетнама, о котором рас-

сказывает фильм, а подлинный героизм и подлинное мужество у себя дома, когда жгли призывные карточки и выходили на демонстрации протеста под дулами винтовок национальных гвардейцев. Фильм явно навязывает зрителю реабилитацию войны и внушает расистскую ненависть к народу героического Вьетнама. Наверное, не случайно то обстоятельство, что «Охотник на оленей» вышел на экраны Америки как раз тогда, когда Китай, поощренный американскими покровителями, вознамерился «давать уроки» социалистическому Вьетнаму и когда в США бушевала разнузданная антивьетнамская кампания по поводу так называемых «индокитайских беженцев», совместно инспирированная Вашингтоном и Пекином.

Но обратимся теперь к третьей рецензии, помещенной в журнале «Фильм куотерли». Она написана Дэвидом Эксином и называется немного парадоксально — «Восточный вестерн».

Это совсем небольшая рецензия, и в целом она тоже критическая. Но в отличие от Марши Киндер, сосредоточившейся на политических аспектах, Эксин ставит перед собой несколько иную и более узкую задачу. Он хочет рассмотреть фильм Чимино как разновидность или, точнее говоря, модификацию жанра вестерна, так глубоко укорененного в американской культуре, в частности в кино. Кое-какие аналогии здесь и вправду можно проследить. Это те черты, которые в чем-то роднят фильм Чимино с реакционным направлением в вестерне, — прежде всего, безудержное восхваление «мужественного героя», с одной стороны, и всяческое принижение злобных «дикарей», с другой.

Эксин пишет:

«Вместо того чтобы переступить границы вестерна, «Охотник на оленей» принимает его рыцарские достоинства (мужскую дружбу, честь, искусство рукопашного боя) и его защиту верховного прогресса, который силой навязывают «туземным» или «диким» культурам. Чимино расширяет место действия вестерна, его фильм действительно сильный, производящий впечатление, но к тому же фатально свехупрошен. Его трудности происте-

кают из особенно наивного варианта вестерна, который он хочет оживить».

Допустим, вслед за Эксином, что «Охотник на оленей» заимствует некоторые мотивы вестерна и живописует навязывание американского «прогресса» коварным и жестоким «туземцам». Допустим даже, что Майкл из фильма так же идеализирован, как и Натти Бампо, герой Фенимора Купера, известный как Кожаный Чулок и Ястребиный Глаз: «Оба они чисты, несмотря на искушения, и оба сознательно рискуют всем, чтобы спасти своих товарищей от дьявольских пыток туземцев, сопротивляющихся наступлению белых». Что дальше? Что нам это дает для понимания «Охотника на оленей» и его места в сегодняшней идейной борьбе в Америке? Только то, что американские «джи-ай» силой оружия навязывали «американский образ жизни» и американские порядки народам Юго-Восточной Азии, как когда-то их предшественники делали это по отношению к индейцам на Диком Западе?

Но вот уравнивать героев Купера с Майклом — это значит или не замечать, или, хуже, сознательно закрывать глаза на их идейную несовместимость. Тут аналогии чересчур зыбки, неоправданны. Назвать «Охотника на оленей» «восточным вестерном», как это сделал Дэвид Эксин, и по существу неточно, если не считать некоторых поверхностных аналогий, о которых мы сказали, и к тому же слишком мало, чтобы раскрыть реакционный смысл фильма. Слишком узок масштаб анализа, слишком много остается вне поля зрения.

И, наконец, последняя, четвертая, рецензия, написанная Эрнестом Калленбахом и названная «Фаллические кошмары». Это уж полная мешанина сомнительных идей и извращенных фрейдистских стереотипов.

Да, Калленбах тоже критикует «Охотника на оленей». Он, например, пишет, что фильм «во многом запутанный, политически бездумный или того хуже», что «шовинизм Чимино по отношению к вьетнамцам предосудителен с моральной и политической точек зрения». Но это, по существу, все, что он может сказать о фильме, потому что 99 процентов текста ре-

цензии представляют собой сплошные фрейдистские измышления. Психоаналитические методы довольно распространены в западной, в частности американской, кинокритике и киноведении. Как правило, результатом их применения к анализу тех или иных фильмов являются некие фантастические конструкции, все переворачивающие с ног на голову. Но есть здесь и более серьезная угроза.

Дело в том, что разными могут быть результаты обращения кинокритика к фрейдизму. В лучшем случае он может просто запутать себя и читателя, рассуждая о неких «комплексах» и «влечениях», якобы являющихся скрытой пружиной действия героев того или иного фильма. В худшем — это может привести к полному извращению подлинного содержания и направленности фильма, его политического и идеологического смысла. Как раз последнее и происходит в данном случае. Открыто реакционное содержание фильма забыто напрочь — зато дан простор фрейдистской фантазии.

Война, изображенная в «Охотнике на оленей», согласно Калленбаху, это просто «камуфляж». Почему же? А потому, что «настоящая цель фильма — рассмотреть мужскую дружбу, подвергающуюся испытаниям». Эти испытания приходят с двух сторон. Во-первых, Майкл и Ник любят одну и ту же женщину. Во-вторых, их дружбу испытывает война.

«Основополагающая эмоциональная логика сюжета предполагает испытание мужской дружбы с помощью различных опасностей. Сексуальная любовь к женщине, как мы видели, рассматривается как настоящая, но очень незначительная угроза. Настоящим испытанием чувств мужчин должна стать война».

Все дело, однако, в том, как Калленбах истолковывает это испытание войной. Война в фильме, согласно Калленбаху, символизируется «русской рулеткой». А это уже совсем другой символ, имеющий, как с удивлением узнаем, фрейдистский подтекст. Автор заявляет об этом недвусмысленно:

«Для начала мы должны хоть с небольшой долей серьезности принять традиционное пред-

ставление о пистолете как о фаллическом символе, именно мужском орудии силы, угрозы и подчинения».

Оказывается, подлинное испытание для мужской дружбы проистекает из нее самой — как если бы эта дружба приняла характер гомосексуальной привязанности... «Русская рулетка», согласно Калленбаху, это «фаллос, обернувшийся против себя», символ гомосексуалистской червоточины, подтачивающей настоящую мужскую дружбу. Не больше и не меньше. Вот и получается, что фильм этот вовсе и не о Вьетнаме, и не стоит по поводу него ломать копья — психоанализ на все дает исчерпывающий ответ!

Что сказать по этому поводу? Странно? Смешно? Да — но не только. Это еще и опасно, потому что такого рода фрейдистские измышления не просто ошибочны и они не просто затуманивают голову западному читателю — они извращают подлинное политическое и идеологическое содержание фильма. А тем самым, нужно сказать об этом прямо, в известной степени и оправдывают его.

Итак, мы познакомились с четырьмя рецензиями на фильм Майкла Чимино «Охотник на оленей». Они все разные, с разными «плюсами» и «минусами». Все четыре выдержаны в более или менее критическом ключе, хотя, как мы видели, позиция Эрнеста Калленбаха наиболее сомнительна. Тем не менее, несмотря на недостатки, в той или иной степени присущие этим рецензиям, позитивна по крайней мере сама критическая установка в отношении фильма, ставшего в сегодняшней Америке знаменем милитаристских и шовинистических сил, которые не жалеют усилий, чтобы отбросить страну далеко назад, к довььетнамскому периоду и «холодной войне». Американское кино, как мы видим, выполняет в данном случае вполне определенную политическую функцию.

Хочется сделать еще одно замечание в этой связи. Всем известно, как часто иные западные кинокритики и киноведы обвиняют советское киноискусство в том, что-де его принципиальная идейно-политическая направлен-

ность лишает художника свободы творчества, превращает его в «винтик» идеологического механизма. Социальному заказу эти критики противопоставляют «чистое», «неангажированное» искусство. Не мешало бы им поглядеть, как обстоят дела в их собственном доме, прежде чем говорить о несовместимости политики и искусства. Пять «Оскаров», присужденных в полном смысле слова политическому фильму Майкла Чимино, дают для этого достаточные основания. Другое дело, что речь идет о явно реакционной и шовинистической «ангажированности» «Охотника на оленей».

Да, «Охотник на оленей» чутко уловил суть умонастроений, насаждаемых в Америке усилиями правоконсервативных кругов. Словом, как пишет Уолтер Лафибер в статье «Политика в давно забытом стиле» в одном из мартовских номеров американского леволиберального еженедельника «Нейшн» за 1980 год, «хотя США потерпели во Вьетнаме историческое поражение, хотя этот конфликт вызвал социальные потрясения и продолжающийся экономический кризис здесь, на родине, хотя он стал «долгой темной ночью» американской души, — несмотря на все эти катастрофы вашингтонские должностные лица и журналисты — сторонники «холодной войны» — поздравляют друг друга с тем, что страна возвращается к довььетнамскому духу».

Но возникает вопрос: а можно ли действительно всю Америку повернуть вспять и заставить напрочь позабыть важные уроки истории? Сегодня ясно, что возврат к «довьетнамскому духу» — дело куда более трудное, чем представляют себе иные американские политики. Ведь даже в «Охотнике на оленей» вернувшийся в Клертон Майкл — это вовсе не легендарный «зеленый берет» Джона Уэйна. Это — внутренне надломленный человек с омертвевшей душой.

Нет, нельзя стирать из памяти людей уроки истории. Как нельзя и переиграть историю заново. В сегодняшней Америке бушует милитаристская истерия. Однако возврат к прошлому невозможен, ибо ход истории необратим. Об этом надо не только помнить, за это надо бороться.



Т. Калецкая

Плывут моржи...

«Плывут моржи...»
Зоя Дмитриевна — Л. Овчинникова,
Саныч — А. Дударенко



Еще до начальных титров мы увидим следующее.

По центральной лестнице одного из ленинградских научно-исследовательских институтов, в рабочее время, бежит женщина.

Вниз — и сразу же вверх, с четвертого этажа — на третий, с третьего — вновь на четвертый. Сотрудники НИИ, боясь столкнуться или помешать, привычно жмутся к перилам. Женщина всем знакома — многие на ходу кивают, здороваются, коротко обмениваются какой-то информацией.

Статная, с пшеничной косой, венцом, по-девичьи уложенной вокруг головы, она в то же время отличается странной, словно бы вызывающей неженственностью, неуловимой угловатостью движений. Хотя, как и большинство здесь, эта женщина одета в белый халат, она все же выглядит не совсем обычно: в наушниках, сплошь усеянных клапанами и присосками, в брезентовой безрукавке, которая на самом деле являет собой довольно сложный аппарат, в резиновых опоясывающих ремнях с прикрепленными к ним датчиками и крошечными электролампами, вспыхивающими и гаснущими. За плечами — рюкзак: обыкновенный, пионерский, но что-то в нем лежит чрезвычайно тяжелое. Преодолевая силу этой тяжести, женщина вынуждена бежать согнувшись и вытянув вперед шею. Бежит она сосредоточенно, не стесняясь проходящих мимо сотрудников, и то обстоятельство, что это уже немолодая женщина, высокого роста и крупная, еще более подчеркивает серьезность ее занятия.

На бегу она беззвучно шевелит губами — быть может, считает ступеньки — и часто поглядывает на свои наручные часы, отмечая время.

Часы, чтобы было удобнее смотреть, она специально держит на раскрытой ладони. Вверх. И снова вниз. И снова вверх. В своей амуниции женщина похожа на космонавта, вышедшего осваивать неведомую планету...

За окном — обширный институтский парк: чередуются времена года... женщина упорно сбегает по лестнице и тут же поднимается вновь.

А затем — титры.

Еще совсем раннее зимнее утро, обычная двухкомнатная квартирка, маленькая, со смежными комнатами, с пятиметровой кухней — и здесь мы снова увидим ту же самую женщину. Она — героиня нашего сценария, представим ее сразу: Лыкова Зоя Дмитриевна, мать троих взрослых детей, должность — лаборант в НИИ. Незамужняя.

Квартира недавно получена, но обставлять и холить ее у владельцев явно нет ни желания, ни умения, ни возможностей. В кухне, где сейчас сидит Зоя Дмитриевна, — минимум мебели и кастрюль. Ясно, что перед сном, а может, даже и ночью в кухне занимались — на століке и табуретках раскиданы книги, исписанные листы бумаги. Чтобы не смахнуть их невзначай, Зоя Дмитриевна удобно и непринужденно расположилась на полу: она в халате, на коленях у нее телефон, в руках — вязанье, трубка придерживается возле уха плотно натянутой на голову резиновой купальной шапочкой.

Сегодняшний день — поворотный в жизни Зои Дмитриевны, но она, конечно, этого еще не знает.

Сейчас она разговаривает по телефону со старшей дочкой Шурой:

— Нет, Ленку ты сейчас не трогай! Ни в коем случае! Ему заниматься надо — сессия на носу! Я его сама от всего освободила... Картошку принесет, и все!.. Голос не такой? А это мы с ним почти не спали ночь, его доклад репетировали... Да тот еще, я ж тебе говорила... велено уложиться в двадцать минут, а наш накатал — на час сорок, представляешь? Шурочка, Шурочка, всё! Вот, я на часы смотрю — всё! Передам, тоже целую... А что Надюша, Надюша тут, опять у нас ночевала... а что я тут могу?

Видимо, старшая дочь Шура засмеялась на другом конце провода, потому что и Зоя Дмитриевна засмеялась в ответ и, смеясь, медленно стала освобождать свою голову от телефонной трубки. Тут в кухню ворвалась младшая дочь Надежда, метнула на мать безумный, испепеляющий взгляд, схватила обеими руками телефонный аппарат и, прижав к животу, ринулась с ним из кухни, путаясь в длинном телефонном шнуре.

— Это я! Ты дома? Странно... — Надежда разговаривала в ванной комнате — ей казалось, что здесь ее никто не услышит. — Странно — что ты дома... Только сейчас вернулся?.. Вот как! А чей это там женский голос, интересно? Нет, я прекрасно слышу — женский!! Привел?!

Ее бил озноб, щеки горели, она не замечала, что дверь ванной полуоткрыта и, прислонившись к косяку, позевывая, ее слушает брат Леня, самый младший из детей Зои Дмитриевны, третьекурсник, живущий с ней в этой квартире.

— Во-от оно что! Радио! Скажи своему радио — пусть немедленно выметается из моего дома!.. Нет уж, мы с Виталечкой сейчас приедем... не ты мне нужен, мне валенки нужны. Виталькины!.. Да, уезжаем, представь! В Барнаул, к тете Симе, тебе какая разница!.. Ой, насмешил: отец! Какой ты ему теперь отец, я все твои фотографии порвала, он через год тебя на улице встретит — не узнает... А вот уж нет! А вот уж ты нас дождешься!.. Ничего, последний раз посмотришь на сына! И я тебе еще кое-что сообщу на прощанье! Нет, ты не знаешь — что! Узнаешь!..

— Мишенька! — брат Леня, не выдержав, через ее плечо, пригнувшись, заорал в трубку. — Держись! Морально я с тобой!

— Не лезь! — Надя кинула трубку, оттолкнула изо всех сил Леню. — Не твое дело! Ты мне брат, в конце концов, или кто?

— А нечего ванную занимать! Бриться я должен или не должен?

Но Надя уже торопливо одевала своего трехлетнего Витальку в дальней комнате.

В кухне Зоя Дмитриевна, вполне готовая к выходу, звала:

— Завтракать, быстро! Постели не убирай, Надюша, я сама... — она торопливо разливала чай.

Леня, никого не дождавшись, уже приканчивал свою порцию.

— А сыра еще можно?

— Хватит! На ужин только осталось.

— Мать! Да на черта такая жизнь! У нас на факе сколько ребят на овощебазе подрабатывают, почту разносят... и я бы мог!

— Не болтай! — прикрикнула Зоя Дмитриевна. — Твое дело — учиться! Скоро моя очередь на долгосрочный подойдет, в кассе взаимопомощи...

— И купим десять кило сыра!

— Обсудим, что купить... Надька, да что же ты со мной делаешь! Скорее! Слышишь — Нина Клементьевна уже внизу!

И действительно, с улицы уже звали их равномерно повторяющиеся автомобильные гудки.

И вот они мчались по городу, разместившись в кабине новенького «Москвича». Нина Клементьевна Чагина — за рулем.

Нина Клементьевна Чагина — профессор, известнейший в научных кругах человек, заведует в НИИ лабораторией, где Зоя Дмитриевна служит в качестве лаборантки. Нине Клементьевне скоро шестьдесят, но ей трудно дать ее годы: всегда бодра, энергична и поражает неумной работоспособностью. Маленького роста, легонькая, сухонькая, в жестах и речи — четкость и природное изящество.

Рядом с ней, на переднем сиденье, ее дочь Ирина. В шубке и шапочке последнего покроя, хорошенькая, в меру подкрашенная, всегдашнее выражение лица — холодное, слегка насмешливое.

Позади сидели Зоя Дмитриевна, Надя с Виталиком на коленях и Леня, не сводивший восхищенного взгляда с решительного профиля Нины Клементьевны.

Уверенно ведя машину, Нина Клементьевна говорила Лене:

— ...Самое трудное — не делать доклад, а отвечать на вопросы. Учти, не должно быть такого положения, когда задан вопрос и не знаешь, как ответить... В теме своей ты вполне уверен?

— Я химик, и даже не технолог, а аналитик и теоретик, — солидно сказал Леня. — Это я чувствую, и это меня влечет.

Ира непонятно почему засмеялась.

— Между прочим, — заявил вдруг с вызовом Леня, — почему-то очень мало я вижу людей, которых интересовала бы наука. В полном смысле этого слова. Так... интересуются. И не из-за всеобщего прогресса, а с чисто материа-

листических позиций: жизнь полегче. Деньги идут, а ты сиди!

— Это он обо мне, — спокойно сказала Ира. — Ну-ну?

— Дети, хватит, — устало попросила Нина Клементьевна.

— Леня, кончай! — Надя локтем пихнула брата в бок.

Леня пихнул ее ответно:

— А что? Раньше ученые — дни и ночи в лаборатории, за столом. Вот как вы, Нина Клементьевна! А сейчас, в основном, в науке подвизается масса простых нормальных сачков...

— Мама, это он опять про меня, — пояснила Ира.

— ...которые срывают, себе в удовольствие, небольшие плоды — большей частью безвкусные! — торопился высказаться Леня. — А что? Говорю то, что думаю. Вообще, мое твердое убеждение, — надо быть искренним во всем...

— Твой институт! — с облегчением воскликнула Надя.

«Москвич» притормозил. Леня, придерживая папку с докладом, выбрался из кабины и тотчас ринулся, высоко поднимая ноги, к широким каменным ступеням.

Потом высадили Надю. Терпеливо ждали, пока она застегнет пальто, поправит платок, попудрится, вытащит из машины Виталика, снова вернется — за его забытыми варежками. Подождали, пока она, то и дело задирая голову к своим окнам, нерешительно подошла к парадному, вошла...

Зоя Дмитриевна и Нина Клементьевна тотчас посерьезнели, уже не улыбались, исчезла домашность, короткость между ними.

— Где ваш блокнот, Зоя Дмитриевна? Справа, сбоку: лаборатория. Первое, римское: не решенные на сегодняшний день проблемы...

— Мам, останови, я выйду! — попросила Ира. — И что это такое, пятнадцать лет вместе работаете, и пятнадцать лет у вас нерешенные проблемы! О, господи!..

Она выскочила из машины и, не оглядываясь, побежала по улице, явно куда-то опаздывая.

— Какая муха ее укусила? — в недоумении спросила Зоя Дмитриевна.

— Эмоции! — это слово Нина Клементьевна произнесла с нескрываемым пренебрежением. — С мужем все не так, ну и с матерью — соответственно... Если бы я так же шла на поводу своих чувств, я бы ничего не сделала в жизни...

«Москвич» остановился у проходной большого завода.

Зоя Дмитриевна приготовилась выходить.

— Вы видите — миллион вопросов! — оживленно договаривала Нина Клементьевна. — На этом заводе нам пора закругляться, через месяц займемся новой методикой.

От проходной навстречу Зое Дмитриевне бежала и приветливо махала совсем молоденькая девушка в белом халате, без пальто — лаборантка Леночка.

Лена и Зоя Дмитриевна стояли в небольшой очереди у заводского бюро пропусков. Возле них — длинный, на колесиках, столик, нагруженный всевозможной аппаратурой.

— Паспорт не забыла? — напомнила Зоя Дмитриевна. — А то пропуск не выпишут. Боже ты мой, Лена! Губы-то зачем намазала? Кто тебе посоветовал, дурочка?

— Я сама, — обиделась Лена. — А что? Наши девочки все так — если на заводе исследования, обязательно покрасятся, чтобы выглядеть. Думаете, огуливать легко?

— Огуливать?

— Ну, огуливать, а как же? — Лена снисходительно улыбнулась. — Кому охота себя на посмешище выставлять, среди цеха, ради наших опытов? Ну, мы с девочками ходим, ходим по цеху, выбираем парней, знакомимся, ну, про лабораторию рассказываем, ну, кокетничаем маленечко... огуливаем! Однажды три дня так ходили, ходили — и ничего. Потом один наконец сдался. Другой. И сделали их.

Зоя Дмитриевна порылась в продуктовой сумке, где было все на свете, достала бинт, оторвала кусок, помогая себе зубами.

— Вытри сейчас же! Хотя помаду бы выбрала с умом! А то — умереть-уснуть! — словно свеклу ела... Это словечко свое «огуливать» — забудь. Нужно всегда — начистоту, нужно к

рабочему подходить — как человек к человеку...

Канторка мастера.

Перед Зоей Дмитриевной стояли пожилой мастер и несколько рабочих разного возраста. Лена сидела поодаль.

— ...И тогда мы сможем изучить изменения в организме человека в процессе труда, — заканчивала объяснения Зоя Дмитриевна. — Мы понимаем, что работать и быть при этом испытываемыми — немножко неприятно. Но мы вас от души просим — помогите, товарищи, науке!

— Да что нужно-то? — спросил молодой рабочий, явно уже готовый помогать.

— Надо раздеться до пояса и продолжать работать с нашими приборами...

— А-а-аа! — разочарованно протянул парень и замотал головой.

— Раздеться — так уж совсем! — бойко сказал другой.

Лена прыснула.

— Разденьтесь совсем! — раздраженно сказала Зоя Дмитриевна.

— Не, не те условия в цеху! — парень захохотал.

Мастер разозлился:

— Тут серьезный вопрос, а ты... Греков! Раздевайся!

— Не хочу! — закричал Греков. — Я и укол в жизни не ставил!

— Да почему укол? — Лена, не выдержав, подала голос. — Вам ничего не будет. Это измерения!

— Не надо, не надо измерений! Я детали сам измеряю, а меня — не надо!

— Послушайте! — возмущенно обратилась к мастеру Зоя Дмитриевна. — Кого вы привели? Вас же предупреждали заранее... Могли распорядиться, назначить людей. Наше дело не менее важное, чем ваши детали!

В канторке находился еще один рабочий. Он сидел на табуретке у края стола, в руках держал чертеж и какую-то металлическую втулку — ждал, пока мастер освободится.

— А если, допустим, я согласен? — вдруг сказал он. — Поощрение будет? Или — за просто так?

— Саныч, не трепись! — дернулся мастер.

— За просто так, Саныч, нынче даже ворон не каркает! — вразумительно пояснил ему парень.

Зоя Дмитриевна вспыхнула:

— Как хотите — я иду сейчас к директору завода!

— А если я вам подойду? — не унимался Саныч. — Измеряйте меня! Говорю — согласен!

Мастер поглядел на него в сомнении:

— Старый ты для них. Сказано — не старше пятидесяти.

— Кто — старый? Пятьдесят один только через неделю стукнет. А пока — верный полтинник!

— ...Семейное положение? — уже возле станка Саныча Лена записывала данные о Саныче в специальный журнал. Рядом Зоя Дмитриевна, в наушниках, налаживала приборы на своем столике. — Женаты?

— Если честно, не совсем.

— Разведенный, так записать?

— Недоразведенный, — скромно поправил Саныч. — Что касается семьи — видите, в этом отношении я отрицательный тип...

— Дети есть?

Саныч вздохнул:

— Дочка...

Потом он стоял, полуголый, в одних лишь брюках, на настиле у своего токарного станка, покорно позволяя Зое Дмитриевне обматывать себя резиновыми бинтами с прикрепленными датчиками.

— Сейчас я все о вас узнаю, — привычно-ласково приговаривала Зоя Дмитриевна. — И как у вас сердце работает, и как легкие, и про кровь, и про дыхание...

Без зрителей, конечно, не обошлось:

— Саныч, ты что, в космос собрался?!

— Ну дает!

— Ребята, в космонавты забирают нашего Саныча!

Саныч бодро отзывался:

— Служу науке!

Но на самом деле чувствовал себя неуверенно.

— А теперь начинайте работать, — сказала

Зоя Дмитриевна и сделала знак Лене приблизиться.

— Дышать посильнее?

— Нормально дышите, как обычно. Лена, Лена! Где провода? Ты на удлинитель наступила! Александр Александрович — начали!

Саныч снял с верстака заготовку, вставил ее в токарный патрон, зажал, поставил отрезной резец в резцодержатель...

Внимание его тотчас переключилось, руки сами занялись привычным делом, одна операция на станке сменяла другую, и только изредка Саныч кидал вопросительные взгляды на Зою Дмитриевну, которая тоже делала свою привычную работу, но при этом замечала каждое движение Саныча и даже успевала поправлять на нем расслабившийся бинт.

— Голова не болит? Нигде не жмет? — спрашивала она у Саныча.

А он неизменно отвечал:

— Нормально.

Немного погодя, когда все было выполнено, Зоя Дмитриевна и Лена стояли в очереди на раздачу в заводской столовой самообслуживания. Здесь было много молодежи, и Лена, чувствуя непрерывное внимание, была на себя не похожа, оживлена, беспричинно смеялась.

— Сейчас все макулатуру сдают — мода, — болтала она, стоя перед Зоей Дмитриевной лицом к ней, чтобы быть услышанной, а на самом деле — чтобы встретиться взглядом с высоким парнем, стоявшим за Зоей Дмитриевной с подносом в руке. — Я восемьдесят килограммов сдала, но был Козьма Прутков, а я так хотела «Лунный камень»! А другие покупают книги и даже не читают. Вот наши соседи. Все у них есть — они даже и не смотрели. Я у них все читаю. Прошу — продали бы мне. А они: хитрая какая...

Но тут и Зоя Дмитриевна почувствовала на себе чей-то пристальный взгляд. Обернулась.

От соседнего раздаточного окна к ней с подносом в руках медленно шел Саныч. На подносе было множество наполненных тарелок.

— Я на вас обед взял, — сообщил он Зое Дмитриевне. — Даже два. На всякий случай, чтобы не ошибиться.

— Что вы, зачем? — смутилась Зоя Дмитриевна.

— Хватайте, хватайте кисель скорее!

Зоя Дмитриевна испуганно подхватила два качающихся стакана — и ей уже ничего не оставалось, как идти следом за Санычем.

— Правильно, Зоя Дмитриевна, идите! — обрадованно сказала Лена — теперь она оказывалась рядом с высоким.

— Насчет гарниров я сомневался маленько, — говорил Саныч, ловко лавируя с подносом между столиками. — Гречневая каша — как? Правильно? Или надо было капусту?

— Ну пусть гречневая, какая разница...

— Я предполагал, — обрадовался Саныч. — У меня тут свой подход. Кто гречневую кашу любит, обязательно хороший человек.

И вдруг — для нас это будет так же неожиданно, так же ослепительно, как и для Саныча, — вдруг мы увидим:

...еще продолжается этот день, еще светло, и мороз несколько не ослабел. Мимо Алексеевского равелина, мимо закутанных, притопывающих от холода экскурсантов, мимо остановившегося в изумлении Саныча бежала к Неве женщина в облегающем трикотажном купальном костюме и пляжных резиновых тапочках. У нее прекрасная фигура зрелой женщины, в купальнике она стройна, подтянута, движения ее экономны и невозмутимы. Не обращая внимания на оклики, шутки, аплодисменты, она совершала свою пробежку. Лед на Неве неподалеку от берега специально разломан — женщина, держась так же прямо, вошла в воду и медленно, нащупывая ногой только ей ведомые ступеньки, погрузилась сперва по пояс, потом по плечи, поплыла — несуетливо, ритмично... И секунд через двадцать, по таким же невидимым ступеням, поднялась на другом краю широкой черной полыньи и направилась назад, к берегу. Быстрым, но ровным шагом, будто бы дело происходило на летнем пляже и ей хотелось после купанья еще и вобрать немножко солнечных жарких лучей.

Это была Зоя Дмитриевна.

Кто-то из экскурсантов подбежал совсем близко, щелкнул фотоаппаратом. Зоя Дмит-

триевна с удовольствием остановилась, позволила себя снять, улыбнулась в объектив.

— Фотокарточку пришлите! — крикнула она весело. — А то все фотографируют, фотографируют, а у меня — ничего!

А минут через двадцать-тридцать Зоя Дмитриевна, уже одетая, в своем пальто и беретке, с той же продуктовой сумкой в руке, шла от Петропавловки через парк по направлению к станции метро «Горьковская», и Саныч, конечно, был рядом с ней, в его глазах светилось беспредельное восхищение, и Зоя Дмитриевна, несколько смущенная и обеспокоенная, поспешно, очень похоже на лаборантку Леночку в столовой, рассказывала:

— ...Если я в свой день не выкупаюсь, я уже не человек! Обязательно час выкрою и мчусь сюда, лезу в прорубь... Записывайтесь в нашу секцию, Александр Александрович, не пожалеете! У нас контингент моржей — от семнадцати до семидесяти восьми, есть люди необыкновенно интересные, все больше эрудиты — профессор археологии, например, или вот одна женщина-переводчик, долго жила в Индии... Моржи — люди особенные, здесь нужна решительность, настойчивость. Если начал — уже на всю жизнь! И вы не представляете, какой эффект! В нашу тренершу я просто влюблена, еще четыре года назад ее возили в инвалидном кресле, стала моржом — и совершенно излечилась, теперь учит других... Я ведь почему сюда пришла — много болела, приходится работать с ртутью, приборы такие, и был очень тяжелый период — нашу заведующую, Нину Клементьевну, мы готовили на международный симпозиум, я в течение квартала оставалась в лаборатории до утра... А вы знаете — про нас будут делать кино! Про моржей... Скорее всего, нас будут снимать в Новый год. Вот в Новый год приходите сюда. Это — зрелище! Ровно в двенадцать мы на берегу зажжем костер и с последним ударом часов — в воду! Все разом! А после застолье, песни... Даже если у кого семья — все равно. Новый год у нас, моржей, принято встречать вместе, традиция такая...

Она говорила это, когда они вместе ехали

в переполненном вагоне метро... делали покупки для лаборатории в магазине медицинского оборудования... снова ехали в автобусе, причем Саныч был нагружен связками книг, которые взяла в библиотеке для Нины Клементьевны Зоя Дмитриевна.

Потом, уже молча, они вновь сидели рядом в вагоне метро, битком набитом. Саныч и Зоя Дмитриевна вынуждены были сидеть, плотно прижавшись друг к другу. Затем вагон стал понемногу освобождаться, пустеть... вот почти совсем опустел, и вот уже на скамье, где сидели Саныч и Зоя Дмитриевна, совсем никого не осталось, но они по-прежнему сидели прижавшись друг к другу и оба старательно делали вид, будто этого не замечают...

...И вот они уже шли вместе по институтскому двору.

— Этот товарищ — со мной, — сказала знакомой вахтерше Зоя Дмитриевна, и Саныча беспрепятственно пропустили.

Рабочий день в институте давно уже кончился, никто не встретился Зое Дмитриевне и Санычу, когда они шли к лаборатории гулкими пустынными коридорами.

Зоя Дмитриевна удобно расположилась за длинным лабораторным столом, перед ней лежали таблицы, большие листы бумаги с какими-то сводками, она сверяла что-то, вписывала или зачеркивала, иногда щелкала на арифмометре... а Саныч с любопытством обходил лабораторию, разглядывал сверкающую непонятную аппаратуру, качал головой. Потом подсел поближе к Зое Дмитриевне, будто бы интересуясь ее работой.

— Вы бы шли домой, Александр Александрович, у меня тут — еще начать и кончить...

— А ничего, меня же никто не ждет. Эта тетрадка — ваша? — Саныч, чтобы указать тетрадь, совсем близко придвинулся к Зое Дмитриевне. Она, покраснев, отодвинулась. — Вижу, фамилия ваша на обложке. Лыкова. Точно?

— Уж и фамилию выяснили?

— Ясное дело. А вот еще — «Лыкова», и вот, и вот...

— У меня таких тетрадей знаете сколько? Почти двести штук. — Зоя Дмитриевна привстала собрать тетради, а на самом деле — отодвинуться от Саныча. — На заводе я вас исследовала, а тут — я сама... В течение пятнадцати лет почти каждый день... Что ни тетрадь — месяц жизни. Ну как вам объяснить? Эти мои исследования над самой собой помогут понять, как протекают процессы старения в человеке. Во мне...

Саныч возмутился:

— Да вон же зеркало у вас висит, посмотритесь! Тоже мне — старость свою она изучает! Извиняюсь, конечно. Может, тут в тетрадках и оформлено документально, но я-то чувствую из своих соображений!

— Вы знаете что? — торопливо сказала Зоя Дмитриевна. — Походите тут, поглядите, таких лабораторий, как наша, в городе больше нет, может, и в стране... Можете в кабинет Нины Клементьевны заглянуть, там у нас исторический уголок, фотографии, ладно?

Она вновь склонилась над бумагами, а Саныч послушно закружил по лаборатории.

«Профессор Чагина Н. К.» — гласила табличка на двери. Саныч помедлил — и вошел.

— На столе у нее упаси вас бог что-нибудь тронуть! — крикнула ему вслед Зоя Дмитриевна.

В кабинете Нины Клементьевны, подавленный обилием книг, рукописей, таблиц на стенах с какими-то волнистыми графиками, цифрами, фамилиями, Саныч, вытянувшись в струнку, прижав руки к бокам, чтобы нечаянно не смахнуть со стола нужной бумажки, медленно двигался вдоль стен, пробираясь к «историческому» уголку. Добрался наконец и, с облегчением выдохнув воздух, стал внимательно разглядывать старые фотографии, наклеенные на лист ватмана.

— В первом ряду, вторая слева, узнали? — спросила из предбанника Зоя Дмитриевна, продолжая работать. — Пятнадцать лет тому назад... Я только пришла сюда. Лаборатория еще только создавалась, Нине Клементьевне, как могли, палки в колеса вставляли...

— А вы почти не изменились! — заявил Саныч.

— Бросьте!

— Грустная только...

— Неужели заметно? — Зоя Дмитриевна, растроганная чуткостью Саныча, подошла, встала в дверях. — Очень трудно было. Помню, стоял на столе арифмометр. Не электронный, как сейчас, — обычный. Я его и так, и так, а как — не знаю, сама так и не додумалась, пока не пришла Нина Клементьевна...

— Жаль, что наши биографии тогда еще не соприкоснулись, — сказал задумчиво Саныч. — Я бы вам разъяснил.

— А вы разбираетесь?

— Ну! Мне стоит глянуть — я все знаю!

Зоя Дмитриевна подошла ближе, доверчиво встала возле Саныча, касаясь его плечом. — Вот здесь мы Нину Клементьевну провожаем. На первый наш международный симпозиум! Это — Букин, наш кандидат, первым у нас защитился... Сейчас уже доктор. Опять я... видите, уже улыбаюсь. Нас тогда наконец признали, еще пять единиц прибавили, уже не я одна, целый женский батальон!

Зоя Дмитриевна точно сейчас лишь увидела, что рука Саныча обвивает ее плечи:

— Александр Александрович!.. Давайте-ка я вас чаем напою... у нас тут все приспособлено.

— То-то я себе думаю — эти кастрюльки у вас для науки или для супа?

Зоя Дмитриевна прошла в загороженный ширмой «хозяйственный» закуток, включила электроплитку.

— У нас почти каждый день кто-нибудь засиживается, обычно — я... Чашки из дома принесли, кому какую не жалко. Сахар по очереди покупаем. Видите: конфеты, печенье, полный комфорт. За этим столом отмечалось столько событий, как ни за каким другим... Это еще что?.. — гневно воскликнула она, обернувшись.

Саныч, пока она готовила чай, разгреб бумаги, высвободив на столе место для чаепития, покрыл его несколькими листами чистой бумаги и — выставил неизвестно откуда взявшуюся бутылку вина.

— Как — что? — благодушно ответил Саныч. — Вино.

— Я вижу, что вино, — сухо сказала Зоя Дмитриевна. — Откуда оно?

— Как — откуда? Из магазинна.

— Значит, бутылка у вас еще на заводе была с собой?

— Не, не. А вот вы угадайте: мы вышли с вами с завода, а за то время, что мы шли, я купил бутылку — когда я мог ее купить?

Саныч словно не брал в расчет сухого тона Зои Дмитриевны, он глядел на нее по-прежнему заинтересованно и доверчиво, и будто приглашал принять участие в забавной игре.

— Когда? — несколько смешавшись, повторила Зоя Дмитриевна.

— Вот именно, когда? Угадайте!

— Когда я в коллектор заходила?

— Нет!

— Пока — купалась?

— Что вы! А помните, я сказал: постойте секундочку, я только за сигаретами?

— Да вы же и были секундочку.

— Вот именно! — Саныч радовался, как ребенок. — А я, видите, успел!

— Уберите! — решительно сказала Зоя Дмитриевна. — Я не пью.

— Зоенька.. Зоя Дмитриевна...

— Уберите немедленно! — крикнула Зоя Дмитриевна.

Саныч, не ожидая такого тона, растерянно схватил бутылку и стал суетливо оглядываться, куда бы ее поставить. Не сообразив, завел руку с бутылкой за спину:

— Извиняюсь...

— Не ожидала от вас... — гнев Зои Дмитриевны, усмирённый покорностью Саныча, утихал.

— Так я за знакомство хотел... За встречу...

Зое Дмитриевне стало неловко: ни за что обидела человека.

— Ну хорошо... Если только по самой чуточке.

Саныч, обрадованный, в один миг раскупорил бутылку, разлил по чашкам.

— Зоенька... можно я буду так?.. За все хорошее!

Зоя Дмитриевна пригубила и поставила свою чашку обратно на стол. Саныч, напротив, выпил залпом:

— Интересно с вами!

— Чего-то я действительно разболталась, — смутилась Зоя Дмитриевна. — «Я» да «я». О себе расскажите.

— Чего рассказывать. Образования высшего не имею, просто образование жизни... Все, что я в жизни делал, все своими руками потрогал...

Он замолчал — и Зоя Дмитриевна молчала, ожидая продолжения, но Саныч вдруг лихо вновь наполнил обе чашки и опрокинул свою в рот:

— За вас! Улыбка у вас больно хорошая, добрая, даже на меня производит впечатление...

Зоя Дмитриевна отодвинула от него бутылку:

— Почему это — «даже»?

И тут же прикусила губу, потому что получилось — кокетничает.

Но Саныч очень серьезно ответил:

— Потому что я — принципиально злой человек. Мир жесток, Зоенька. Сначала я приписывал к случайным ударам судьбы и забывал. А потом — раз, другой, третий... И мне иногда начинает казаться, что вся эта жестокость направлена персонально против меня. И я — восстаю. В гневе и при упадке духа могу натворить, не сообразуясь с рассудком...

— Я считаю — нельзя себе разрешать такую роскошь, как плохое и угнетенное настроение, если не хочешь получить рак, — сказала Зоя Дмитриевна.

— Да, — мрачно подхватил Саныч. — Он к упавшим духом быстро привязывается...

— Не придумывайте! — быстро сказала Зоя Дмитриевна. — Я вас исследовала, вы совершенно здоровы! — Но все ее существо уже преисполнилось сочувствием к этому человеку...

Было уже совсем темно. В пустом маленьком сквере Зоя Дмитриевна сидела на скамейке, а Саныч стоял перед ней и читал с выражением:

— И нет границ для силы слова —
Влияет даже на зверей!
Тому, кто словом овладеет,
Раскроются сердца людей.

Но если силой злые руки
Судьба случайно наградит, —
О, знали б вы, какие муки
Доставит этот троглодит!
Он может ранить человека,
Как пуля дерзкого стрелка,
И будешь ты ходить калека
Походкой, как у старика.
С улыбкой злобного садиста
Он будет капать в сердце яд...
Померкнет свет мечты лучистой
И потускнеет ясный взгляд.
И с этим ядом в сердце станет
Невыносимо тяжело жить.
И если воля ослабеет,
Ты можешь руки наложить...

Саныч помолчал и добавил:

— Посвящается дочери моей Жанночке, когда она вырастет.

Он вдруг нагнулся к сидящей Зое Дмитриевне и поцеловал ее.

Уже за полночь, наверное, было — они стояли перед домом Зои Дмитриевны. Дом как дом, как миллионы других домов в новых микрорайонах, в темноте он и вовсе неотличим от своих соседей. Но Зоя Дмитриевна уверенно протянула руку:

— Наши окна. Темно — Ленья, значит, лег. Он у меня молодчага, целеустремленный, все три года на повышенной стипендии!

— Без занавесок живете, что ж вы?

Зоя Дмитриевна чуточку смутилась:

— Не успеваю... А Ленечка презирает быт. Вообще-то мы еще не обжились, квартиру недавно получили. Ну, пора. Саня. Спасибо, что проводили.

Она взяла у Саныча свою сумку, но Саныч одну ручку не отпускал, и тогда, держась каждый за свою ручку, они внесли сумку в полутемное парадное и вновь остановились.

Пролетом выше на подоконнике сидела какая-то пара, шептались, смеялись, целовались, снова шептались... Зоя Дмитриевна поглядывала на них с некоторой тревогой.

— У вас — имя красивое... — наконец произнес Саныч. — Зоя... Ты, наверное, думаешь — я человек среднего уровня в жизни? Я, понимаешь, иду своим человеческим путем, от крайности к крайности, до какой-то точки... Думаешь — хочу разжалобить?

— Нет... — шепотом сказала Зоя Дмитриевна.

Саныч притянул ее к себе, обнял.

— Мать! Это ты? — парень вскочил с подоконника, сбежал по ступенькам.

Едва только слышав его голос, Зоя Дмитриевна с неожиданным проворством метнулась из парадной на улицу, увлекая за собой Саныча.

— Что, что такое? — встревоженно повторял Саныч на бегу.

— Мама! — парень за несколько секунд настиг их. — Это же я!

Зоя Дмитриевна догадалась, что он не видел ее в объятиях Саныча.

— Я прямо сегодня как ненормальная! Ночь, мужик какой-то выскакивает... Представляете, Александр Александрович, родного сына испугалась!

— Да... — многозначительно протянул Саныч. — Это, можно сказать, действительно фольклор...

— Леонид, — вежливо представился Ленья. Они с Санычем пожали друг другу руки.

— Товарищ — с нашего подшефного завода, — пояснила Зоя Дмитриевна.

Но Саныч не вызвал в Лене никакого интереса.

— Понятно, — вяло сказал Ленья. И с упреком накинута на мать: — Ты что так поздно? Забыла, что я сегодня без ключа?

— Как — без ключа? — ахнула Зоя Дмитриевна.

— Так!

Она вспомнила:

— Маленький мой, прости... у Надежды сегодня ключ... Прости, прости меня, пожалуйста! Надо же, совсем из головы вон... А мы себе с Александром Александровичем идем преспокойно, обсуждаем...

— Вы обсуждаете, а мы с Антонишкиной совсем закоченели!

— Здравствуйте, Зоя Дмитриевна, — Антонишкина была уже рядом.

— Здравствуйте... — в голосе Зои Дмитриевны недоумение.

— Эх ты, мама! Забыла? Света Антонишкина, староста группы! Я же рассказывал!

В темноте трудно было как следует разглядеть Антонишкину, вроде бы хорошенькая, голос тоненький, но в нем ни капли смущения,

неловкости. И Зоя Дмитриевна ничего не оставалось, как сказать:

— Ну что же, раз так — пойдемте к нам греться, чай пить. Недолго, конечно, завтра мне очень рано вставать...

— Ключи давай! — Леня выхватил у матери ключи, побежал вперед, держа Антонишкину за руку.

— Вот видите, — Зоя Дмитриевна, разведя руками, повернулась к Саньчу, собираясь наконец проститься с ним.

— Все нормально, — заверил ее Саньч, — все путем. Надо погреться! Главное, я как чувствовал... — он с торжеством вытащил из кармана полушубка все ту же недопитую бутылку.

И с бутылкой в руке торжественно прошествовал мимо остолбеневшей Зои Дмитриевны в парадную ее дома.

И таким образом состоялось это странное ночное чаепитие. На кухне.

Бутылочку Саньчу так и не удалось водрузить на стол, она одиноко стояла на подоконнике. Пили чай молча, не находя тем для разговора, скрывая смущение, старательно глядя каждый в свою чашку. И только метали искоса быстрые взгляды. Зоя Дмитриевна — на Антонишкину и Саньча, Саньч — на Зою Дмитриевну, Антонишкина — на Зою Дмитриевну, но в основном — на Леню, Леня — исключительно на Антонишкину...

Потом гостей провожали. Автобусы уже не ходили, пришлось вызвать такси.

— Извиняюсь, если что не так, — Саньч медлил садиться.

— Ничего-ничего, — успокоил его Леня, — я привык. У нас, знаете, не квартира, а филиал научно-исследовательского института. А когда они отчет сдают — просто Ноев ковчег! Однажды сама Нина Клементьевна заночевала! Антонишкина, не бонсь! Попроси денечку, чтобы в подъезде постоял, пока добежишь!

— Все сделаем! — пообещал Саньч.

Такси умчалось.

— Ну, как тебе Антонишкина? — тут же

спросил Леня. — Между прочим, стишки она сечет — будь здоров!

Зоя Дмитриевна все еще смотрела вслед исчезнувшей машине. Леня понял, что она не слышала его слов.

— Знаешь, — громко и обиженно сказал он, — я твой научный фанатизм уважаю, но всему есть мера! Про ключи забыла... Но я, между прочим, сегодня с докладом выступал, могла бы и поинтересоваться!

— Ленечка!..

Но Леня только взглянул на нее — и трагической походкой непонятого и непризнанного гения пошагал в подъезд.

Утро следующего дня. Уже знакомый нам НИИ.

Как обычно, как почти каждый день, Зоя Дмитриевна в своей «космической» амуниции бегала с часами в руке взад и вперед по центральной лестнице.

— Зоя Дмитриевна! Зоя Дмитриевна!

Это с площадки второго этажа Зою Дмитриевну звала, задрав голову, девочка-лаборантка Лена:

— Зоя Дмитриевна! Вас Нина Клементьевна ищет!

За длинным столом в лаборатории сидели человек десять лаборанток, работающих — кто с приборами, кто с арифмометрами, кто с таблицами. Тут же несколько больных из клинического отделения томились в очереди на исследование.

Лаборантки очень похожи: молоденькие, быстрые, живые, с полуслова-полувзгляда понимающие друг дружку, каждая хоть как-то отмечена современной модой: фасоном ли брюк, длиной юбок под белыми халатами, стрижкой, выщипанными бровями...

Перед тем как зайти в кабинет Нины Клементьевны, Зоя Дмитриевна с помощью Лены освобождалась от своей амуниции. Девушки, тайком переглядываясь, посмеиваясь, поглядывали на нее.

Нина Клементьевна, невероятно раздраженная, сама вышла к ней:

— Зоя Дмитриевна, кто такой — Саня?

— Не знаю... — Зоя Дмитриевна вдруг густо покраснела. — А что?

— Вам сегодня с восьми утра непрерывно звонит некий Саня. Буквально через каждые десять минут!

— Может — Соня? Софья — Матвеевна, из коллектора?

— Не Соня, а Саня! И вполне мужским голосом! Я, как нарочно, именно сегодня приехала пораньше — поработать в тишине, сосредоточиться, ваш Саня мне сорвал день! Вот, нате вам!

И действительно — зазвонил телефон.

— Слушаю! — Нине Клементьевне пришлось почти бежать в свой кабинет, к телефону. — Представьте, я уже догадалась, что вы — Саня... — Она дождалась, пока подойдет Зоя Дмитриевна, и с язвительным поклоном протянула ей трубку.

— Да, это я... — отвечала Зоя Дмитриевна деревянным голосом. Чагина стояла рядом, сверля ее насмешливым взглядом. — Поняла. Да знаю я, где этот памятник... Хорошо. Только я очень вас прошу, сюда больше не звоните. Пожалуйста.

Она положила трубку.

— Зоя Дмитриевна, — громко, чтобы слышали лаборантки, произнесла Нина Клементьевна. — У нас на лабораторию один телефон, если все будут звонить не по делу, я превращусь в диспетчера-телефонистку. Мы же условились — не давать посторонним лицам наш телефон. Только в самых крайних случаях!

Зоя Дмитриевна вспыхнула:

— Вы прямо, как девчонку, меня отчитываете. Ну позвонил человек, не велика беда...

Дверь в лабораторию была не закрыта, лаборантки прыснули:

— Зоя Дмитриевна, признайтесь, кто в вас влюбился?

— Ну, Зоя Дмитриевна, вы еще у нас замуж выйдете, вообще конец света!

Нина Клементьевна захлопнула дверь.

— Уж вы-то знаете, Зоя, как я гордилась, что в нашей лаборатории удалось искоренить эту типично бабскую атмосферу, бесконечные пошлые разговоры о мужчинах, звонки...

Но звонок вновь прервал ее на полуслове.

— Слушаю! О, господи! Зоя Дмитриевна — опять он!

В проходной завода, у телефона-автомата, уткнувшись носом в стенку, чтобы не слышали проходящие, стоял Саньч, трубку он держал обеими руками, бережно, как птенца:

— Зоенька? Это опять я. Ваша подружка пусть не обижается. Я забыл сказать — вам очень идет ваша улыбка! Вы сейчас улыбаетесь? Я чувствую вашу улыбку по телефону!

Примерно две недели спустя Саньч и Зоя Дмитриевна стояли во дворе дома Нины Клементьевны. Дом этот, в отличие от дома Зои Дмитриевны, имел свое лицо: старый петербургский дом, и двор был — настоящий двор, с чугунными резными воротами, и окна первого этажа зарешечены.

Перед тем как войти в парадную, Зоя Дмитриевна давала последние инструкции Саньчу:

— У Нины Клементьевны порядки особенные — тут никогда не предложат поесть, но если захочешь — скажи, не стесняйся, дадут.

— Да мы ж сытые!

— Я так, чтобы знал. Не угощают в этом доме. А в остальном чувствуй свободно. С Ниной Клементьевной Ирочка живет, дочка, у них сейчас с мужем негады, поэтому насчет нас я перед ней сразу открываться не буду, понимаешь? Ты посидишь в большой комнате, там у них библиотека. Когда потребуется, я тебя позову. А библиотека замечательная, еще отец Нины Клементьевны собирал, одних стихов три полки, тебе будет интересно. Только учти, у них книжки на вынос не дают, там смотри, а с собой не проси!

— Да я и у телевизора могу посидеть.

— Телевизора здесь нет. Нина Клементьевна его не уважает. Сань, ты все понял? — она волновалась.

В просторной прихожей Зоя Дмитриевна привычно скинула теплые сапоги, нашарила не глядя тапки, переобулась, свое пальто и полушубок Саньча повесила на вешалку:

— Ирочка, знакомься, это Александр Александрович. Что-то я для него тапок не найду... Тут же Славика тапки всегда валялись, — она нагнулась.

— Нету их тут, Зоя Дмитриевна, не ищите... — Ира улыбалась Саньчу: — Идите так.

— Что ты! Саньч, ты ее не слушай, разуйся обязательно.

Саньч лихо скинул ботинки, остался в одних носках.

— Пусть его, Ирочка, не беспокойся, — одобрила Зоя Дмитриевна. — Саньч, ты туда заходи, вон в ту дверь... Ну, как? — сочувственно спросила она у Иры.

— Все так же, Вчера, правда, зашел на полчаса. Свой транзистор забрал. И тапочки заодно...

— Ну — просто нет слов! — Зоя Дмитриевна возмущенно постучала кулаком по косяку. — Если бы мой Ленька поступил, как твой Славик, я бы, честное слово, не подала ему руки!

Зоя Дмитриевна сидела на диване возле Нины Клементьевны в ее комнате.

У себя дома Нина Клементьевна держалась так же, как и на работе. И письменный стол, и кресло были почти такие же, так же были приклеплены к стенам всевозможные диаграммы, рабочие заметки. От того, что одета сейчас Нина Клементьевна была в длинный теплый халат, а не в строгий «официальный» костюм, — она не стала от этого домашнее, уютнее.

— Я замуж вышла, Нина Клементьевна...

— Вы что, Зоя, шутите? — Нина Клементьевна хлопнула книгу, которую с карандашом в руке проглядывала до прихода Зои Дмитриевны. — Случайно, не за этого... как его... который звонил... Саню? — спросила она насмешливо.

— Да. За Александра Александровича. Он у меня уже неделю живет.

Нина Клементьевна вскочила, сделала взад и вперед несколько крупных шагов по комнате, остановилась перед Зоей Дмитриевной:

— Зоюшка, сейчас же пообещайте мне, что это еще не окончательное решение! Господи,

мало вам первого замужества? Вам есть о ком заботиться, у вас внуки растут!

— Вы его увидите, вы свое мнение измените, я уверена... Стихи пишет... С женой они еще официально не развелись, но давно уже не живут... Он здесь, в большой комнате...

Нина Клементьевна выразительно посмотрела на Зою Дмитриевну и выбежала за дверь.

Нина Клементьевна секунду постояла у двери в большую комнату, затем, стараясь не скрипеть, тихонько заглянула.

Посреди комнаты стоял на стремянке Саньч и возился с люстрой, а Ира стояла внизу, послушно ожидая его указаний.

Саньч на стремянке рассуждал на сугубо научные темы:

— А последний номер «Науки и жизни» читали?

— Нет, знаете, упустила, — виновато признавалась Ира, в глазах у нее прыгали чертики.

— Напрасно, много интересных вопросов поднимается. Например, изучают эту... генетику. Ну, влезают в тайну. Если у жены белый волос, например, а у мужа черный, то будет у ребенка черный... или наоборот. Это уже раскрыто. Теперь кудрявый, волнистый волос преобладает над прямым волосом. Большие глаза преобладают над маленькими глазами. При наследственности, я говорю. Ну, там уже разгадывают карту ген. Какая часть хромосом и на какой признак влияет...

Нина Клементьевна, так и не зайдя, медленно притворила дверь.

Пока она отсутствовала, Зоя Дмитриевна в ее комнате уже собралась с мыслями, почувствовала себя увереннее:

— Я ведь пришла к вам не просто так, — начала она, едва Нина Клементьевна вновь появилась. — С просьбой. Возьмите Александра Александровича к нам в лабораторию. Есть же свободная ставка... Он и за электрика, и за грузчика...

— Зоя, вы знаете мое отношение к вам. Мне трудно вам отказывать... Но ведь вам известно, с каким трудом я выбиваю каждую

единицу, каких это стоит нервов и крови! — резко сказала Нина Клементьевна.

— То есть... то есть, вы мне... вы не согласны?

— Да черт с ней, со ставкой! — Нина Клементьевна под села к Зое Дмитриевне, обняла. — Ставка у нас действительно есть. Но зачем вы хотите срывать его с прежнего места?

— Чтобы быть все время вместе, — просто ответила Зоя Дмитриевна. — Не расставаться... Вы знаете... Александр Александрович, Саня мой... человек очень трудной судьбы. Всю жизнь ему не везло, мотался где попало, первая жена умерла, вторая — тоже не получилось, гуляет...

— А вы откуда знаете? Вы с ней знакомы?

— Зачем же. Нет, конечно.

— Зоенька, это же не очень хорошо говорит о человеке, если он перед другой женщиной порочит свою жену. Как-то это... неинтеллигентно...

Зоя Дмитриевна улыбнулась:

— Просто он во всем откровенен со мной. У нас же с ним не просто отношения... Вы не думайте, он от жены ушел по-королевски, не мелочился, квартиру ей оставил, все... сам по общежитиям. По дочке только скучает. Он такой хороший в жизни, Нина Клементьевна... дома он у меня — всё, ну просто всё!

— Зоенька, — в голосе Нины Клементьевны безнадежность, — не нужно это вам... Ну хорошо, раз уж случилось, подождите еще немного, присмотритесь. Но зачем же так, закреплять? Увольте, никак не пойму, зачем его брать в лабораторию?

Зоя Дмитриевна покраснела, потом прямо взглянула в настороженное лицо Нины Клементьевны.

— Я вам честно скажу — я за Санюча слегка опасаюсь. Не уверенная я в нем.

— А я вам про что?!

— Я не про это. Тут другое... Насчет выпивки...

— Алкоголик?!

— Что вы, — возмущенно ответила Зоя Дмитриевна. — Не алкоголик он. Он и выпьет чуть — хороший такой делается, смешной... —

она что-то вспомнила и улыбнулась. — Но последить не мешает. Если вместе будем работать, тут уж я буду спокойна.

— Зоя Дмитриевна, вы умная, деловая женщина, я ж не могу поверить, что с появлением этого вашего... как его... Санюча... интересы лаборатории отошли у вас на второй план. Вы себя поставьте на мое место: придет к нам, скажем, завтра одна из наших лаборанток, пусть Лариса, и попросит взять на работу ее жениха, он, мол, пьяница и прогульщик, но ей зато спокойнее... Я ведь даже Иру, собственную дочь, не взяла к нам на практику, поскольку знаю ее склонность к конфликтным ситуациям... вы, кстати, тоже за нее просили! Зоя, милая, вы не подумали как следует, прежде чем сюда идти... извините меня. Я вам не судья. Но я ваш самый большой друг, поверьте. Не нужен вам этот человек!

— Я ручаюсь, Нина Клементьевна, Санюч не подведет, я с него глаз спускать не буду! А как он в лаборатории пригодится! Руки у него золотые, иначе не скажешь. Очень приятный человек... интеллигентный. Он... он стихи пишет, — она говорила с трудом, на глазах у нее выступили слезы.

Нина Клементьевна, качая в изумлении головой, смотрела на нее и не узнавала...

Но тут в дверь постучали, вбежала Ира:

— Зоя Дмитриевна, где вы раньше своего знакомого прятали? Мам, представляешь — звонок починил, люстру повесил, кофемолка уже работает, унитаз больше не бурчит, даже на моей юбке «молнию» поправил! Зоя Дмитриевна, я ему десятку дала, нормально?

— Ира! — Зоя Дмитриевна вскочила.

— Мало? Так он сказал бы... разве я...

Зоя Дмитриевна, пунцовая от стыда, влетела в большую комнату:

— Санюч! Ты что? Давай сейчас же деньги!

Санюч завозился, полез в карман, он уже успел спрятать красненькую:

— А чего... Я за работу...

Она отобрала у него десятку, швырнула на стол:

— Ой, Санюч, Санюч, ну как же ты мог?!

— А чего такого, — бурчал Саныч, — да если бы они с улицы позвали или даже из жэка... им бы знаешь во сколько обошлось?..

Тут вошла Нина Клементьевна, за ней Ира, с полуоткрытым от удивления ртом.

— Что же вы, Зоя Дмитриевна, супруга привели и не знакомите, — улыбаясь, Нина Клементьевна шла к Санычу с протянутой рукой. — Здравствуйте, Александр Александрович.

Саныч и Зоя Дмитриевна выходили из подъезда дома Нины Клементьевны.

— Ты чего невеселая? — Саныч обнял Зою Дмитриевну за плечи. — Ну? Вроде все произошло нормально, без похлебки. Видишь, не так уж и опростохвостился я у них!

— Так ведь мне Нина Клементьевна никогда не откажет. Я для себя лично еще ни разу... И сверх нормы работаю по своей доброй воле. Нина Клементьевна предлагала оформить меня еще на полставки, но я отказалась, всегда лучше, когда твое учреждение тебе что-нибудь должно, а не ты ему...

Она говорила быстро и взволнованно. Саныч честно старался вникнуть, потом остановился.

— А чего ж тогда переживаешь?

— Кажется тебе!

— Не кажется. Вижу.

— Понимаешь, я вообще в своей жизни стараюсь ничего не просить. Боюсь отказа. Вдруг я вот так приду, а мне откажут. Как я тогда буду себя чувствовать? А теперь, когда меня другие просят — а к нам многие просятся на исследования, — я себя ставлю на их место. И понимаю, как они тоже боятся отказа. И я стараюсь не отказывать, хоть в чем-то помочь. Хотя бы поговорить так, чтобы человек ушел успокоенный, обнадеженный. — Зоя Дмитриевна говорила горячо, с затаенной непонятной обидой. — Понимаешь?

— Понимаю, — снова кивнул Саныч. — А в чем фольклор-то?

— Да ну тебя!

Саныч развернул к себе Зою Дмитриевну, заглянул ей в лицо, по-ребячьи чмокнул в нос:

— Рыжая ты моя, рыжая... Ведь жизнь-то нам вместе доживать!

Зоя Дмитриевна ласково отстранила его, улыбнулась:

— А я, когда в лабораторию поступила, Нина Клементьевна твердо сказала, что замуж больше не выйду. Сейчас она это вспомнила, упрекнула. В шутку, конечно...

Рано утром Зоя Дмитриевна и Саныч вместе вошли в здание института.

Вместе они раздевались в гардеробе. Саныч ухаживал за Зоей Дмитриевной, снял с нее пальто, отдал пожилой гардеробщице.

— Тетя Катя, можно на один номерок, — сказала Зоя Дмитриевна.

Она взяла номерок, подала Санычу. Саныч спрятал в карман.

— А я тебе — сюрприз! — Зоя Дмитриевна вынула из сумки пакетик, развернула, показала Санычу аккуратно сложенный галстук. — Вчера еще купила, а только сейчас вспомнила. Арабский! Нравится?

— Нормально, — одобрил Саныч.

Тут же, перед зеркалом, он стал перевязывать галстук. Зоя Дмитриевна, не стесняясь, поправляла ему воротник рубашки.

Зою Дмитриевну знали почти все и, как обычно, торопливо кивали на бегу, и Зоя Дмитриевна обычно тоже, едва качнув головой, спешила дальше. Но сегодня она каждый раз останавливалась, здоровалась и тут же знакомила Саныча:

— Евгений Иосифович, познакомьтесь, это Александр Александрович! Мой муж!

И Санычу тоже торопливо кивали и пожимали руку. А Зоя Дмитриевна, чуть отойдя, шептала:

— Это знаешь кто был? Профессор Белашевский! Лучший кардиолог города!

— ...Здравствуйте, Ксения Николаевна. Вот, Александр Александрович, представляю! — и погода, громким шепотом: — Сколотова, заместитель директора! На днях в Америку улетает, на стажировку...

И еще, и еще. Саныч кивал и знакомился. Ему было ужасно не по себе, но он крепился.

И таким образом они добрались до лаборатории.

...Еще было далеко до обеденного перерыва, а Саныч уже вполне вписался в лабораторные будни.

— Сан Саныч! У меня что-то током бьет, может, поглядите?

И Саныч радостно кидался к аппарату, слушал его, приговаривая: «Понимаешь, лен посеял... понимаешь, не взошел...», бежал к щитку, вырубал рубильник, снова — к прибору, с инструментом в руках...

...Проводил дополнительную проводку к электрошкафу...

...Ремонтировал чью-то сумочку...

...Помогал сгружать с антресолей тяжелые связки книг...

Лаборантки оживились, некоторые нарочно заигрывали с Санычем, шутили, но Зоя Дмитриевна бдительно все замечала, она тотчас, где бы ни была, появлялась в опасный момент и садилась возле Саныча, охраняя его от соблазнов.

Особенно Саныч пришелся по нраву немолодой уже, но очень надеющейся, полненькой, в кудряшках, институтской кастелянше Валечке. Она несколько раз заглядывала в лабораторию, явно без дела, а потом вдруг явилась с охапкой свежих белых халатов.

Лаборантки аж завизжали от радости и окружили ее. Все наперебой просили халат. Лена прыгала вокруг Валечки, задирая полы своего халата, чтобы показать дырку:

— Валечка, поменяй мне!

— А вы халат не желаете? — спросила Валечка у Саныча, завлекательно улыбаясь.

— Надо, надо Санычу! — закричали девочки.

— Только вам размер подобрать нелегко. Вы после ко мне зайдите, ладно? Я поищу. А заодно электричество проверите. Чтой-то барахлит у меня электричество в кладовой, уже целую неделю... Приходите, буду ждать, — с энтузиазмом говорила Валечка.

— А в чем дело? Что там у тебя случилось? — рядом возникла суровая Зоя Дмитриевна.

— Пробки... пробки, Зоя Дмитриевна, — Валечка сразу сникла.

— Я еще в первом классе умела пробки чинить, — пренебрежительно заметила Зоя Дмитриевна. — Александр Александрович придан только к нашей лаборатории, он на весь институт распыляться не может. Дежурного электрика придется звать, вот так.

Она села рядом с Санычем и, сложив руки на груди, стала ждать, пока за Валечкой хлопнется дверь.

Во время обеденного перерыва Зоя Дмитриевна повела Саныча в институтский буфет. И вновь она его знакомила с профессорами, и Саныч, протягивая руку, послушно кивал, улыбался.

За столиком Зоя Дмитриевна и Саныч оказались вместе с двумя институтскими дамами. Одна из дам куснула свой бутерброд и с легкой гримасой положила обратно.

— Что же делать? — шепотом сказала ее приятельница. — Возмущаться бесполезно: нас много, а она (кивок в сторону буфетчицы) — одна...

— Нет, вы напрасно! — громогласно не одобрил ее пассивной жизненной позиции Саныч. — Вот характерный пример: у нас в армии старшина что хотел, то и творил. Мы — жалобу за жалобой, и вот с полка приезжает интендант, по хозяйственной части который, подполковник в звании. Ни в коем разе — персонально, солдат — и вы, чтобы никакого сержанта не было! «Вопросы есть? Пожалуйста. Извините, давайте так, давайте так...» И через три дня старшина с конфискацией имущества вылетел!.. А то они привыкли!

Дамы делали вид, что слушают. Зоя Дмитриевна улыбалась Санычу, а ногой в это время изо всех сил жала на его ботинок.

Квартира Зои Дмитриевны была неузнаваема. На окнах висели занавески, правда, очень простенькие пока. Всюду, куда ни взглянешь, следы пребывания Саныча: в коридоре — ровненько уложенные доски, аккуратно, обструганные, поверх них — всевозможный столярный инструмент, а рядом из этих же досок

доброту сработанные кухонные полки, еще не повешенные, но уже забитые всяческой хозяйственной мелочью. Пальто висят не на вбитых в стенку гвоздях, а как положено, на крепкой, тоже самодельной вешалке. И так далее. Видно, что в доме поселился хозяйственный и умелый мужчина.

Леня уныло слонялся по квартире. То и дело он подходил к запертой двери ванной комнаты, стучал:

— Скоро вы там? Я бриться должен или не должен?

— Потерпишь! — отвечал ему из ванной голос Зои Дмитриевны. — Саныч еще не готов!

Саныч действительно был еще не готов, он сидел в самой ванной, на положенной поперек стиральной доске, в теплом свитере, обвязанный толстым платком Зои Дмитриевны, сидел, опустив ногу, босую, в закатанной штанине, в таз на дне ванной. В таз из крана лилась вода, холодная, Саныч аж вздрагивал. На вторую же его ногу Зоя Дмитриевна, присев рядом на корточки, с нежностью натягивала шерстяной носок.

— Ты пальцами, пальцами поактивнее шевели, — учила Зоя Дмитриевна, — не бойся. И по очереди ими, по очереди! Потом я эту разотру, и в носок ее, и не чихнешь ни разу! Ленка! В кухне побреешься, ничего! Саныч, терпи. Это знаешь как полезно для закаливания!

В середине дня в лаборатории произошло неожиданное.

В комнату влетела Нина Клементьевна, мгновенно нашла взглядом Зою Дмитриевну, приказала:

— Зоя Дмитриевна, немедленно ко мне!

И промчалась к себе в кабинет. Зоя Дмитриевна, сопровождаемая недоуменным шепотом девушек, побежала следом.

— Зоя Дмитриевна, где ваш муж?

— Работает, где ж еще. Может, в мастерские спустился...

— Так вот... — Нина Клементьевна побледнела и говорила почти торжественно. — Мне сейчас позвонили — ваш муж задержан в ми-

лиции. В пьяном виде дебоширил в пирожковой напротив, разбил стекло и прочее!

— Не может быть! — убежденно сказала Зоя Дмитриевна. — Перепутали его с кем-то... Он сейчас придет. Главное — пирожковая! Мы же с ним обедали!

— Не перепутали! — с горечью сказала Нина Клементьевна — Из милиции звонили директору института. Ваш замечательный Саныч сейчас бушует, кричит на все отделение: позовите профессора Чагину, она за меня поручится... Вы, Зоя Дмитриевна, безусловно, знали, что он алкоголик, вы нарочно успокаивали меня...

— Какой он алкоголик... Может, обидел его кто... что-то с ним произошло...

— Я понимаю, — с горечью сказала Чагина, — вас больше всего беспокоит, из-за чего он пожелал напиться, а не моя репутация... Весь институт уже знает... Я вас, впрочем, и не обвиняю, Зоя Дмитриевна, я сама не проявила достаточной бдительности. Вот вам чистый лист, садитесь и прямо сейчас пишите от его имени заявление об увольнении, датируйте вчерашним числом, вы поняли меня? Хоть это сделайте ради лаборатории! Я подпишу и сама отнесу в отдел кадров!

— Да не алкоголик он!..

...Сидя за столом Нины Клементьевны, Зоя Дмитриевна писала заявление, морщась, кусая губы, чтобы не расплакаться. Может быть, и Нина Клементьевна тоже, глядя на нее, еще чуть-чуть — и сама всплакнула бы. Но она не могла себе этого позволить, она стояла за спиной Зои Дмитриевны и говорила:

— «Обидели его»... Не уговаривайте себя, Зоя Дмитриевна, поймите, мне вас жалко. У вас богатое воображение, вы себе нафантазировали некий образ, какового в действительности не существует. Опомнитесь, Зоенька! Нельзя до такой степени себя не уважать! Ведь вы же на самом деле не осенний лист, несомый ветром, вы же умнее очень многих...

— Вот, — Зоя Дмитриевна подала заявление, — берите, несите куда надо. Мне некогда, я должна бежать, узнать, что с ним!

— Я вас не задерживаю, — Нина Кле-

ментьевна пожала плечами. — Я и так вижу, что вы сегодня не работник.

В отделении милиции Зоя Дмитриевна упрасивала дежурного капитана:

— Пожалуйста, ну, пожалуйста, разрешите увезти его домой!

— Куда вы его сейчас повезете, он в дымину пьян.

— Я же на такси могу...

— Утром придете.

— И смогу его забрать?

— Ни в коем случае. С ним еще нужно разобратся.

— А вы не скажете, сколько он у вас пробудет?

— Приходите утром!

Вечер. Квартира Зои Дмитриевны.

Зоя Дмитриевна металась по комнатам, не находя себе места.

Она была не одна. На кухне ужинали Леня и пришедшая посочувствовать давняя приятельница Зои Дмитриевны — Тоня, женщина лет на семь ее моложе.

Леня уплетал за обе щеки — стол ломился от мисок и банок с салатами, пирожками, котлетами, принесенными из дому Тоней.

— Теть Тоня, вам за эти котлеты патент должны выдать! Изобретательский! — подлизывался Леня. — Эх, и зачем нас с вами по отдельным квартирам расселили! Во жизнь тогда была!

— Как же! В коммуналке! — хмыкнула Тоня. — Мать зови, а то все слопаешь, ей не оставишь. Для тебя одного, что ли, старалась?

— Теть Тоня, она сейчас в переживаниях, она ваши котлеты все равно не оценит...

— Зови ее, кому говорят!

— Мать! — Леня вырос на пороге комнаты. — Иди, питайся.

Зоя Дмитриевна, заплаканная, встрепенулась, подошла к Лене:

— Я сама, сама виновата! Придумала тоже — в лабораторию! Он, бедный, все эти дни был в напряжении, в руках себя держал, что-

бы соответствовать... И я хороша — знакомила со всеми профессорами, вроде — хвастала... Хотела — как лучше. Леня, понимаешь, на него вдруг тоска нашла!..

— Ах, вот оно что! Бедненький Саныч!

Леня вдруг побагровел, даже по голосу его можно было догадаться, что у него прилив бешенства, но Зоя Дмитриевна ничего не заметила:

— Он вернется — мы теперь будем жить по-другому... Главное, ты ему ни слова. Письменный стол я ему покупаю...

— Ему — письменный стол?!

— Ну да, я деньги утром получила в кассе взаимопомощи. Я думаю, стол мы сюда поставим, вот так... и полочка для книг... Две полочки. Правда, хорошо?

— Значит, Санычу письменный стол, а я?

— И тебе тоже, обязательно, в следующий раз. Санычу тоже надо где-то посидеть... сосредоточиться. У него, если ты заметил, очень глубокие и разнообразные интересы!

— Саныч твой как был раньше чмур болотный, таким и остался! — с издевкой сообщил Леня. — А как он тут на кухне философствовал! Он что, Шопенгауэра читал? Ну в точности Шопенгауэр!

— Леня! Как ты смеешь!

— Смею! — истерически закричал Леня. — Я-то смею! Я тут живу! Это мой дом! А Саныч твой — дышать при нем невозможно! Тут он чинит, тут он сидит... книги хватает без спросу, а на место не ставит!

— Если ты сейчас же не замолчишь... — медленно начала Зоя Дмитриевна.

— Нет! Не замолчу! Я в конце концов тоже праго голоса имею! — уже давая себе полную волю, закричал Леня. — Я тут прописан! Если так уж тебе приспичило — я на все лето уезжаю, на практику... что уж ты, до лета не можешь потерпеть?

Зоя Дмитриевна с размаху ударила Леню по лицу.

Тоня, которая давно уже была в комнате и слышала все, в один миг оказалась возле Зои Дмитриевны, чтобы перехватить ее руку, занесенную для второго удара:

— Зося! Он еще маленький! Дурачок!

— Вы ей скажите, тетя Тоня! — чуть не плача, проговорил Леня. — Основное все-таки в жизни — это еще и другие люди. Ведь живем не только для кого-нибудь одного...

— Извинись перед матерью! — строго велела Тоня.

— Ладно! Извиняюсь! Но я ей, тетя Тоня, хочу дать хороший совет. Вот... — он нагнулся, вытащил из-под раскладушки потрепанный чемодан. — Узнаешь? Приданое Саныча. Все его вещички уже тут, я сложил. Утром я сей чемоданчик в камеру хранения при вокзале свезу, а Саныча выпустят — сам у милиции встречу и вручу номерок. Рубль могу дать на опохмелку — из гуманности. Согласна?

Зоя Дмитриевна выхватила у него из рук чемодан.

— Саныч — мой муж, нравится это тебе или нет. И будет жить здесь! Усвоил?!

— Если будет он — уйду из дому! — пригрозил Леня.

— Испугалась! Да пожалуйста! Если ты по хорошему не понимаешь... Мало у него неприятностей в жизни, еще твоя хмурая физиономия!

Потом на кухне Тоня отпанивала Зою Дмитриевну валерианкой:

— Пей, пей! Ну поспешила ты, мать, не посоветовалась со мной. А может, это к лучшему? Ты его все время рисовала, а тут увидела. Ведь человек в пятьдесят лет не может вдруг стать таким, просто он всегда такой и был, но изображал из себя другого человека, а когда устал играть в хорошего...

Зоя Дмитриевна молчала. Тоня обняла ее, прижалась к ее щеке щекой:

— Моржиха ты моя несчастная! Нет, Зойка, ничего ты в этой жизни не сечешь. Так ты славно жила, ничего тебе не надо было... а теперь кастрюльки эти (Тоня ткнула пальцами в заполненные кухонные полки на стене) — ну точно как у меня!

— Это не я. Саныч... — в голосе Зои Дмитриевны — нежность.

— Ладно, Саныч так Саныч. Все равно, спешить было нечего. Видишь ли, быть женой очень трудно. А любовницей — хорошо,

это одни радости. Я помню — я еще не была за Петькой, — домой возвращаюсь, и так мне хорошо, что я сама себе позавидовала... А теперь я уже давно сама себе не завидую...

Ночью Зою Дмитриевну разбудил звонок в дверь. Босиком она побежала в переднюю, не снимая цепочку крикнула — в голосе ее вдруг зазвенела надежда:

— Кто там?

— Телеграмма! — ответил мужской испитый басок. — Откройте.

— Какая еще телеграмма среди ночи? Делать вам нечего!

— Срочная!

Голос мужчины не внушал доверия. Стоя босиком, в ночной сорочке, на холодном полу, Зоя Дмитриевна колебалась — разбудить ли сына, открыть ли самой... Наконец она придумала:

— Если вправду телеграмма, зачитайте мне ее!

— Мне за это премий не платят, каждому читать! У нас неграмотных нет! — бурчал мужчина под дверью, но вот зашуршал какой-то листок, и Зоя Дмитриевна услышала: «Читаю: «Срочная. Зоя ты человек очень доброй души, но твою семью больше не вернусь прости нарушение покоя Александр»...

— Тише ты! — закричала Зоя Дмитриевна, потому что в ночной тишине голос почтальона, казалось, загромыхал на весь дом. — В ящик положи, в почтовый! Спасибо!..

В лаборатории, днем, в небольшой, служащей для лаборатории складом комнатке Зоя Дмитриевна, зарывшись лицом в колени Нины Клементьевны, безудержно рыдала, а Нина Клементьевна, одной рукой поглаживая Зою Дмитриевну по спине, другой — придерживая дверь, чтобы никто не зашел, ласково говорила:

— Зоюшка, дорогая моя... Ну что же делать... Зоенька, не плачьте.. Ведь все проходит, все, и не остается ничего, кроме самых близких друзей — не детей, поверьте! — которые с тобой идут до самого конца... А муж-

чина в старости — это очень тяжкая вещь. Еще если он — отец твоих детей, все это имеет оправдание, а так — невероятно тяжело, не забывайте об этом...

Зоя Дмитриевна сидела во дворике, прилегающем к отделению милиции. Стоило кому-то показаться на крыльце — она приподнималась, тянула шею, всматривалась. Рядом с ней на скамье стоял чемоданчик Санюча.

Почему-то Санюча подошел совсем не с той стороны, откуда она его ждала.

Он стоял позади скамейки, встрепанный, жалкий. Стоял и молчал. Она тоже молчала.

— Вот... — сказал он наконец.

— Что — вот? — с трудом разжала она губы.

Скривившись, он вытащил из кармана мятую, жеваную тряпочку:

— Вот...

Тряпочка оказалась галстуком. Тем самым, подаренным. Зоя Дмитриевна двумя пальцами взяла его и кинула в урну.

Санюча осторожно присел рядом с ней, положил руку на чемоданчик:

— Молодец, что вещи сама сложила... все понимаешь. А я боялся — будет масса слов и негодований...

— Ну что ты, Санечка, — ласково сказала Зоя Дмитриевна. — Со всеми мужчинами бывает... Ты, наверное, есть сильно хочешь?

Она раскрыла чемоданчик, и Санюча, удивленный, увидел, что в чемодане не его вещи, как он полагал, а всевозможная еда, которую можно было употреблять немедленно: крутые яйца, разные бутерброды, крупные, с базара, помидоры и даже соленые огурцы в целлофановом пакете.

— Ты телеграмму не получила? — ошарашенно спросил он.

— Телеграмму? Какую? Ничего не получала. Ты ешь, ешь. А дома обед тебя ждет — тысяча и одна ночь!

Санюча мгновение поколебался, но тут же захрустел соленым огурцом, а бутерброды ломал не успев донести до рта, чтобы быстрее проглотить. Зоя Дмитриевна из деликатности отвернулась.

Санюча все ел и ел.

Потом отодвинулся от Зои Дмитриевны и, долго, непонятно улыбаясь, смотрел на нее — как бы со стороны.

— В лабораторию твою я больше не вернусь, — наконец заявил он.

— И не надо. Я уже и заявление за тебя подала — что уходишь.

— Тем более. Еще. Когда все время командуют над человеком — это только раздражает, угнетает и злит. Поняла загадку?

— Да, Санечка, — безропотно сказала Зоя Дмитриевна.

— Ну, если действительно поняла — хорошо. Дальше какая программа?

— Мы, Санечка, домой зайдем, чемодан положим... ты переоденешься... И по мебельным магазинам с тобой пройдемся... Если ты, конечно, согласен. Письменный стол я хочу купить для тебя... Мало ли, подумать захочешь, стихотворение записать...

— Фольклор да и только, — усмехнулся Санюча. — Ну, пошли, рыжая.

Они бродили по залу большого мебельного магазина. Среди диванов, шкафов, кресел изредка попадались и письменные столы. Зоя Дмитриевна придирчиво изучала каждый, открывала дверцы, требовала у продавцов ключи от ящиков и тоже открывала... Ни один из столиков не казался ей достойным Санюча...

Санюча к проблеме столиков сперва отнесся с энтузиазмом, потом пыл его угас, он лениво ходил за Зоей Дмитриевной, по дороге водя пальцем по полированным и прочим поверхностям. Иногда он бормотал, ковырнув фанеру:

— Во халтурят!..

—...Аристотель сказал: «Во всяком явлении есть его начало, его конец и его внутренняя сущность». Твоей маме свойственно эту внутреннюю сущность чувствовать...

Это говорила Нина Клементьевна, говорила медленно, задумчиво.

Она сидела за своим столом в лаборатории, а рядом, на стуле, сидел Леня с пылающим от смущения лицом, и хотя вся его поза выража-

ла напряженное внимание, ботинком под столом он непрерывно постукивал в нервном, быстром ритме. За окнами темнело, уже ни одной лаборантки не осталось в лаборатории. Нина Клементьевна и Леня разговаривали, не зажигая света, только поблескивали металлические штативы.

— Ты был совсем маленький, не помнишь. Когда я появилась в институте, я натолкнулась на очень тяжелые препятствия, мучилась несколько лет. Мне дали вон ту комнату — пустые стены — и одну-единственную штатную единицу лаборанта. Если бы не твоя мама...

— Я все это понимаю! — несмело перебил Леня.

— К сожалению, у твоей мамы не хватило образовательного ценза. Но интеллект у нее очень высокий, именно ей обязана лаборатория своим высоким методическим уровнем...

— У нее же ничего важнее в жизни не было — только лаборатория... вы! — с горечью сказал Леня. — Я к вам потому и пришел. Вы же знаете... вы для меня — главный человек в моей биографии!.. Нина Клементьевна, тут что-то надо делать. Ее прямо как подменили. Может, вы бы ей какую командировку придумали? На подольше. Его бы и след простыл за это время!

Нина Клементьевна улыбнулась, покачала головой:

— Не спеши, наберись терпения. Твоя мама — умный, талантливый человек, она же в конце концов не променяет... Когда я познакомилась с наукой физиологией, я себе сказала: «Это он, и ему я буду верна всю жизнь».

Теперь Саньч и Зоя Дмитриевна обследовали уже другой мебельный магазин.

Он взглянул на Зою Дмитриевну, хлопотавшую возле очередного столика, спросил:

— Деньги при тебе?

— Ну да. Тут как раз моя очередь в кассе взаимопомощи подошла, на долгосрочный...

— Давай сюда! — решительно сказал Саньч. — Все.

— Вот. Пожалуйста... — она слегка растерялась.

Он быстро пересчитал деньги, сунул в карман:

— Пошли!

— Куда? А столик?

— Пошли!

Он подхватил ее под руку и повел через весь зал, к выходу. Напротив, через дорогу, пестрели яркие витрины нового большого универмага.

— Нравится?

Саньч и Зоя Дмитриевна в универмаге, в отделе женского готового платья стояли перед женщиной-манекеном на невысоком постаменте, на манекене был красивый шерстяной костюм с вышивкой.

— Саня, перестань...

— Стоп! Командую парадом я! Главное — она и лицом на тебя похожа... Девушка, покажите нам.

— Ваша жена какого размера?

— Да вот же она, перед вами! — удивился Саньч.

— Я — пятидесятый, — поспешно сказала Зоя Дмитриевна. — Саня, нельзя это делать, не надо! Саня, я не хочу!

— Посмотрела, пятидесятых уже нет, гражданин. Только сорок восьмой. И тот последний!

— Тьфу ты! Вот незадача! — разозлился Саньч.

— Вообще-то в плечах я сорск восьмой, — дрожащим голосом сказала Зоя Дмитриевна, но тут же спохватилась: — Нет, Саня, нет, ни в коем случае! Я не имею права! Это же на столик!..

Она переодевалась в примерочной, а Саньч охранял. Остался с наружной стороны, но голову просунул между шторками и советовал:

— Не торопись... аккуратнее с ним, аккуратнее! Чего ты за сумку цепляешься, на пол ее! Не спеши, все пуговицы застегни, как положено... Спинной повернись... Одерни на боку... Девушка! — окликнул продавщицу Саньч. — Как на ваш вкус?

Он отдернул шторку и явил преображенную Зою Дмитриевну миру.

Похорошевшая, неожиданно элегантная, помолодевшая, Зоя Дмитриевна стояла покорная и растерянная, как ребенок, уронив руки, глаза ее сияли, лицо пошло пятнами.

Продавщица пожала плечами:

— Вы же сами видите.

— Выписывайте!

— Саня, что ты! Дорого же... Спасибо, Санечка...

— То-то! — гордо сказал Санечка.

Утро.

Санечка уходил на работу.

В прихожей Зоя Дмитриевна наводила на него последний лоск; оглаживала его, отряхивала, щеткой смахивала с полушубка несуществующие пылинки. Сокрушенно повертела болтавшуюся на одной нитке пуговицу:

— Извини, пожалуйста... Забыла...

Леня саркастически наблюдал из комнаты.

Зоя Дмитриевна вывела Санечку на лестничную площадку. Прикрыв дверь — от Лениных глаз, поцеловала:

— После работы, в городе, там же?

Санечка застучал сапогами по лестнице.

Дверь за ним захлопнулась. И тотчас Зоя Дмитриевна метнулась назад, в квартиру, побежала в кухню, подтащила табуретку к окну, забралась на подоконник и, привстав на цыпочки, высунув голову в раскрытую форточку, стала ждать.

Санечка вышел из подъезда. Он сразу поднял голову, увидел Зою Дмитриевну, помахал, и она отчаянно замахала, закричала ему. И тут же, волоча за собой табуретку, помчалась в комнату, окно которой выходило на другую сторону. Она успела вовремя: Санечка в ту же секунду появился из-за угла и, как было условлено, вновь посмотрел вверх, помахал рукой.

Леня глядел иронически.

— До чего ж трогательно, — сказал он. — Я сейчас зарыдаю. Или нет — пойду и тоже напыюсь, от умиления.

— Перестань сейчас же! — гневно закричала на сына Зоя Дмитриевна. — Забываешь оглядываться на себя, преувеличивая недостатки других! Да, я его провожаю и буду всегда

провождать! Это важно для его морального состояния! Он весь день работает и помнит, что у него есть дом, его там ждут!

Зима кончалась.

Лаборатория.

— Зоя Дмитриевна, вы куда? Я же только что объявляла, Нина Клементьевна просила задержаться, поработать вечером!

— Задерживайтесь, девочки, работайте.

— А вы?!

— А я сегодня не могу.

— В прошлый раз вы тоже не могли. Я вам, Зоя Дмитриевна, знаете что скажу? Девчонки стесняются, а мне плевать!

— Ну-ну, Лариса, слушаю.

— Вы просто пользуетесь своим положением. О вашей великой исторической роли в этой лаборатории нам уже все уши прожужжали, вот и пусть вас хоть к ордену за это представляют, а мы за вас вкалывать не обязаны! Работаете, работаете, на личную жизнь времени не остается! А вы наловчились.. Нам-то ничего не прощают, любое опоздание. Вы тогда в обед ушли и не вернулись. Лена за вас оформляла результаты, а у нее что, своей работы мало? Зато шпынять всех без разбора — это вы пожалуйста. Вот ведь вы сейчас убегайте! С какой стати?

— А с такой стати, Лариса, что если бы я вздумала взять свои отгулы за пятнадцать лет — года три, пожалуй, могла бы на работу не выходить! Я в этой лаборатории круглый день отсиживала, с утра до ночи, а если надо — оставалась ночевать. Или уезжала последним автобусом. Теперь насчет «шпынять». Не шпыняю, а делаю замечания. Наша лаборатория — физиологическая. Чтобы получить достоверный анализ, надо выполнить все правила и условия, соответствующие именно этому анализу. Здесь я ученица Нины Клементьевны и свято соблюдаю! А вы? «Можно и так»... Нельзя! Это у меня с вами вечный спор — борьба за чистоту анализа!

Она подхватила свою сумку и пошла к двери.

— Нина Клементьевна придет, как ей объяснить?

Зоя Дмитриевна обернулась:

— А так и объясни. Скажи, что муж Зои Дмитриевны тоже имеет право посидеть вечером с женой!

Квартира Зои Дмитриевны, поздний вечер.

Зоя Дмитриевна стояла у окна, всматриваясь в темноту.

— Леня, сколько на твоих?

— Столько же, сколько и на твоих. Половина первого...

— Я же днем ему звонила. Договорились встретиться где всегда. А он не пришел. На работу звонила, сказали, ушел пораньше... — Зоя Дмитриевна говорила монотонно, уже не в первый раз.

Леня зевнул:

— Мать, он снова напился, я уверен! Хочешь, позвоню в милицию?

— Что ты, сразу в милицию! Ну пусть выпил, у кого-то из друзей остался, постеснялся нас будить...

— У него — друзья? Вот он сколько живет, ты хоть одного друга видела? Просто на него опять тоска нашла, как ты говоришь...

Совсем уже ночь. Зоя Дмитриевна, опустив голову на стол, спала на кухне, сидя.

В комнате Леня приглушенно говорил по телефону:

— Точно. «А. А.». Александр Александрович. Все совпадает. Наш. Уже отправлен? На десять суток? Спасибо. Отлично работаете!

Он вернулся на кухню, бережно укрыл плечи матери большим платком.

Утром усталая, невыспавшаяся Зоя Дмитриевна сидела перед Ниной Клементьевной.

— Нина Клементьевна, мне нужно три дня за свой счет.

— Зачем?

— Ну... мне бы не хотелось говорить. Надо съездить за город на пару дней и вообще. Чтобы устроить некоторые личные... семейные дела...

— А почему, собственно, по поводу ваших семейных дел не может съездить ваш муж?

— У них же производство, конец месяца, план горит, — без выражения объяснила Зоя Дмитриевна.

— А у нас не горит? На носу всесоюзный симпозиум, и вы прекрасно знаете, что доклады еще не готовы, что работы уйма...

— Мне очень нужно, Нина Клементьевна...

— Вы же сами понимаете — так продолжаться бесконечно не может. С того дня, как в вашей жизни появился Александр Александрович, — вы будто другим человеком стали, вас не узнать!

— Просто вы привыкли, что у меня тоже нет своих забот, кроме лаборатории. Нет своей жизни... За много лет — привыкли...

— Ну, неправда! Моя дочка, как и ваши, росла, болела, замуж выходила... Сегодня разводятся... По-моему, я всегда была в курсе!

Зоя Дмитриевна встрепенулась:

— Ирочка разводится? До этого дошло?

— Неважно, не о том речь. Ну да, разводится, сегодня, в три часа, и просила меня прийти, как будто я могу позволить себе роскошь растрчивать себя эмоционально!.. Но я сейчас говорю о вас, Зоя Дмитриевна, именно о вас! За пятнадцать лет вы мне ни разу не солгали, ни в большом, ни в малом, я это знаю точно. А теперь вы врете каждый день, придумываете причины, из-за которых опоздали, сочиняете поводы для того, чтобы пораньше уйти с работы, и так далее. Дела вы запустили абсолютно! И эти ваши бесконечные конфликты с лаборантками, которые я должна разбирать! Мы уже не столько работаем, сколько выясняем отношения! Ваше замужество, извините, отнимает у вас слишком много душевных сил, слишком много...

С лицом, смятым волнением, задыхаясь, спеша, Зоя Дмитриевна бежала от автобусной остановки к зданию суда.

Добежала наконец. Но, судя по расстроенному лицу, опоздала; раскрылись тяжелые двери, выпустили несколько человек и в том числе знакомую ей пару: Иру рядом с высоким вежливым парнем — где надо, он пропускал спутницу вперед и поддерживал за локоть.

— Ириша! Ирочка! Славик! — изо всех сил закричала Зоя Дмитриевна.

Ира переглянулась со своим спутником, пожала плечами и, оставив его, пошла к ней навстречу.

— Ну, снег сейчас выпадет, Зоя Дмитриевна появилась! — шутливо сказала она, подставив Зое Дмитриевне щеку и сама ее целуя. — Счастливо! — крикнула она бывшему мужу. — Завтра позвоню!

И, продолжая улыбаться, помахала ему рукой.

Он взмахнул ответно и быстро перебежал улицу; на той стороне его поджидал яркий «Москвич». Женщина, сидевшая в «Москвиче» на переднем месте, просияв, потянулась ему навстречу, они поцеловались. «Москвич» развернулся и мгновенно исчез за углом.

— С кем это твой Слава? — пораженная спросила Зоя Дмитриевна.

— С Татьяной. Это теперь его новая жена, — безмятежно пояснила Ира. — Девушка, приятная во всех отношениях. Немножечко, правда, зануда.

— Иришенька, девочка моя... Поверить не могу, что уже все...

— Вы так говорите, Зоя Дмитриевна, будто со мной случилось великое несчастье. Куда мы бежим, надо же маму подождать... Где мама?

— Мама просила ее извинить... Совещание... Потом лекция... Ее вызвали внезапно...

Ира рассмеялась:

— Вы, Зоя Дмитриевна, такая смешная, когда врете! Мать моя — это то еще явление природы... Наплевать ей на мой развод, только и всего. Как будто я заплачу. Я привыкла.

Они медленно шли тихими маленькими улочками.

— Ирочка, ты не права. К твоей маме нужно быть снисходительной, нужно ей прощать.

— Да-да, Зоя Дмитриевна, — с горечью сказала Ира, — вы мне всю жизнь твердите: твоя мама — лицо социальное, а не просто твоя мама.

Она вдруг усмехнулась:

— Для меня всегда самое тяжелое было — Новый год. Она пообещает: доченька, на этот раз встретим вместе. И вот я уберусь, шампанское куплю: сижу, жду. А она прибегает к часу ночи. Потому что лаборатория обязательно до последнего дня дотянет с отчетом, обязательно именно тридцать первого декабря надо бежать на Московский вокзал, отправлять со «Стрелой»... Кое-кто думает: профессорская дочка, куда ни шагнет — соломка подстелена... Мать для меня пальцем никогда не шевельнула. Кувыркаюсь как могу. А у нее — только работа, только идея, она и Славу этим затюкала, она кого угодно затюкает, рядом с моей мамой выживают только сильные... О, вот я ей сейчас позвоню!

Ира рывком открыла дверь будки телефона-автомата.

— Сейчас я ей скажу: мать, у меня настроение — вешаться хочется, можешь ты раз в жизни послать свои дела к черту?! Где эта дурацкая двушка? — она раздраженно рылась в карманах, в сумочке.

— Ирочка, она сегодня не сможет, не звони.

— Ничего!.. — запальчиво бросила Ира. Она набрала номер.

— Ирочка, пойдем...

— Алло, алло... Мама, это я. Все в порядке. Ты сегодня опять допоздна? Да не волнуйся, я уже все сделала — да, да, десяток яичек, макароны, чай... И за хлебом зайду, не забуду! Ну, все!

— И мне бы за хлебом не забыть, — растерянно, неожиданно для себя, сказала Зоя Дмитриевна.

Вечером на квартире у старшей дочери Зои Дмитриевны — Шуры собрался семейный совет.

Был Леня, были обе замужние дочери Зои Дмитриевны, Шура и Надя, Надя пришла с маленьким Виталькой: вместе с дочкой Шуры, тоже дошколенком, они носились по квартире.

Дочки и Леня забралась с ногами на тахту. Зоя Дмитриевна сидела перед ними на стуле.

— Как подсудимая, — пошутила она.

Надя. Мы тут все взрослые, ты, мама, не подумай, что мы против твоей личной жизни. Но надо же реально смотреть. Вот Леня возьмет и женится, что тогда?

Зоя Дмитриевна. Ничего.

Леня. Как — ничего? Я не имею права жениться?

Зоя Дмитриевна. Имеешь.

Леня. А где мы с женой будем жить?

Зоя Дмитриевна. Где хочешь.

Леня. Как это — где хочешь? А я хочу жить в собственной квартире.

Зоя Дмитриевна. Живи, кто тебя гонит?

Леня. А где я буду жить? Мало того, что Саныч! Теперь ты едешь за Жанночкой. Куда ты поселишь Жанночку?

Надя. Что, что? Я же ничего не знаю. Какая Жанночка?

Зоя Дмитриевна *(спокойно)*. Дочка Саныча. Саныч ее все время вспоминает. С матерью, я думаю, мы сговоримся, ей все равно не до нее...

Шура *(выразительно)*. Мама, ты сошла с ума. Жанночка! Где он ее вспоминает, в вытрезвителе? Мама, я категорически против этой Жанночки! У нее же есть мать, она не сирота. Мама! Я тебе за Надежду скажу, ей неудобно. Надька, молчи! *(Выглянула за дверь — не слушают ли дети.)* У них с Мишей очень плохо...

Леня *(хмыкнув)*. Да брось ты! Плохо! Это Надька любит цирк устраивать!

Шура. Ну, а все-таки? Ну, а вдруг? Если до крайности дойдет, куда ей бежать с ребенком? Куда?

Зоя Дмитриевна. Ко мне, ко мне побежит. Все поместимся.

Она встала, не обращая на дочерей внимания, под села к Лене, обняла его:

— Сынок, ты еще молодой, все у тебя пока идет нормально: кончил школу, попал в институт. А у Саныча судьба сложилась не так. Все, что я хочу для него сделать, я должна была сделать с самого начала, Ленечка. Пойми, он еще ни разу в жизни не чувствовал настоящей заботы о себе. У него никогда не было рядом преданного человека. Он-то с пер-

вого дня начал о нас заботиться, квартиру нашу теперь не узнать, я ведь и не просила, он все сам... А мы? Как у него с дочкой — нас не интересует, отец у него болен в деревне — без разницы. Вот увидишь, он оттаает, доверится, поймет, что у него теперь семья... Я же чувствую, он хороший, очень хороший человек!

Леня в раздражении освободился от ее объятий.

— Вот как! Еще и старик отец! Может, ты и отца его к себе заберешь?

— Не думала пока об этом, — спокойно ответила Зоя Дмитриевна. — А потребуется — заберу. Если разболеется... Иначе и нельзя!

— Нет! — закричал Леня. — С меня хватит! Я уйду из дому! Буду комнату снимать! Ничего! Пусть зато Саныч процветает со всем своим семейством в нашей квартире. Любимой тетушки ты у него еще не обнаружила? Всех давай зови, всех!

— Ленечка, миленький, успокойся! — кинулись к нему сестры. — Мам, видишь, как он завелся!

Зоя Дмитриевна, встав, молча, с недоумением смотрела на покрасневшего, задыхающегося Леню.

Леня. Все! Теперь уже все! Я домой не вернусь. И ты сама виновата, только ты! Как мы жили замечательно. Как я тобой гордился, если бы ты знала. И вот — докатились! Какой-то Саныч, алкаш!.. Ты все нарушила, ты! Ты — переступила! Понимаешь? Переступила!..

Зоя Дмитриевна *(помолчав)*. Так. Ты хочешь комнату снимать? Снимай. С голоду не умрешь, на пропитание я тебе подкину. Я на всякий случай этим вопросом уже интересовалась на! Она вынула из кармана и подала Шуру сложенный лист бумаги.) Успокойся, отдашь ему!

Шура. Что это такое?

Зоя Дмитриевна. Я тут в нескольких местах сама была, где комнаты сдаются. Вот адреса. Где подчеркнуто, там условия особо хорошие, я уже сговорила. Главное, от института близко. Ладно, граждане, вы тут посидите, а мне пора.

Надя. Куда? Вон ребяташки хнычут — где бабушка. Ты уже их сколько не видела?

— Не видела, так увижу! Куда вы денетесь, — засмеялась Зоя Дмитриевна и быстро вышла из комнаты.

В электричке она дремала, прислонив голову к оконному стеклу.

Плутая по темным улицам незнакомого городка, она наконец нашла нужный дом.

Дверь ей открыла женщина неопределенных лет. Было заметно, что она не очень трезва. Из квартиры доносилась музыка: то ли телевизор, то ли проигрыватель.

— Здравствуйте, — волнуясь, сказала Зоя Дмитриевна. — Я вашего мужа жена.

— Это которого? — призадумалась женщина. Махнула рукой. — А мне, вообще говоря, беспредметно... Римка! — крикнула она, обернувшись. И, тут же забыв про Зою Дмитриевну, она пошла от нее в глубину квартиры, а дверь так и оставила открытой.

Зоя Дмитриевна подумала — и вошла.

Если квартира Зои Дмитриевны удивляла отсутствием вещей, то здесь, наоборот, вещей было великое множество, лишних ненужных вещей, они стояли и валялись в беспорядке. Дверь в комнату была распахнута, две женщины бессмысленно топтались посреди комнаты под звуки заезженного проигрывателя. Стол был задвинут в угол.

У расставленной гладильной доски стояла довольно миловидная женщина, значительно моложе и Зои Дмитриевны и Саныча. Она небрежно гладила какие-то тряпки, и тут же, сложив, кидала их в чемодан на полу.

— Вот уеду, придете, скажете: «Где Римка?» А Римки — нету!

Это и была Римма, предыдущая жена Саныча.

Зоя Дмитриевна прошла на кухню.

Здесь в основном громоздилась грязная посуда, ею полна была раковина, посуда стояла на полу, на кухонном столике. В углу, на табурете, сидела девочка лет восьми, съевшись, с ногами на сиденье, — читала. На Зою Дмитриевну она даже не взглянула.

Зоя Дмитриевна постояла, посмотрела на нее. Потом сняла пальто, повесила его тут же на какой-то крюк.

— Жанна, — сказала она девочке, — где тут у мамы передник?

...Римма вошла в кухню, взяла чайник со стола и жадно стала пить из носика. И только после этого обратила внимание на неизвестную женщину. Женщина, закатав рукава нарядной костюмной жакетки, в Риммином переднике, который ей был тесен и мал, мыла посуду, а рядом стояла Жанна с полотенцем в руках, перехватывала из рук женщины чистые тарелки и чашки, с охотой вытирала и ставила аккуратными стопками на вытертую клеенку.

— Извиняюсь, вы — кто? — вежливо спросила Римма, настороженно всматриваясь в женщину.

— Я — Зоя Дмитриевна, фамилия моя — Лыкова, — спокойно и даже весело отвечала Зоя Дмитриевна, не прекращая свое занятие.

— Кто, кто? — Римма сощурилась, вспоминая. И вдруг сообразила.

— Чайником мне в тебя запустить, что ли? — медленно сказала она.

...В квартире никого уже не было. Комната была проветрена, прибрана, стол очищен от посуды и накрыт скатертью.

Зоя Дмитриевна и Римма сидели за столом друг против друга.

— ...Вот ты, женщина с опытом, явно довольная в жизни! У тебя все есть — семья, уважение, авторитет, любимая работа! — горячо говорила Римма. — А я — одна на весь свет, как палец. Я ненавижу и людей, и себя! Потому что так жить, как живу я, это никуда не годится. Я других успокаиваю: жизнь — как зебра, после черной полосы наступает белая. А у самой меня белых полос почти не бывает!

— Ты просто перестала верить во все хорошее, это очень трудно, когда человек теряет веру! Может, на Север ты правильно завербовалась, оторвешься от прежней компании, попробуешь сначала. За Жанночку не беспокойся, я присмотрю.

— А потом чтобы говорили, что я мать плохая?

— В детдоме ей разве лучше будет?

— Людям на это наплевать, а тебе отдам, скажут: мать плохая! На работе — плохо, с мужьями — плохо, хоть где-то я должна быть хорошая, а?

Она вдруг задумалась. Зоя Дмитриевна молча, с сочувствием глядела на нее.

— А начать сначала, — Римма встряхнула головой, — это, знаешь, только в кино... Вон когда Шурка, старый дурак, приходил, еле выгнала... Тоже — «давай сначала!». Мало я с ним намыкалась!

— Шурка? — голос у Зои Дмитриевны дрогнул.

— Ну? Тебе — Саня, мне — Шурик, один черт! — она захохотала. И вдруг увидела, как смертельно побледнела Зоя Дмитриевна. Она перегнулась к ней через стол, схватила за руки. — Да ты чего? Подружка ты моя!.. Да по мне — бери ты его со всеми потрохами! Хоть почистишь, откормишь!.. Изобретатель липовый! Шесть классов, а туда же. Сто рублей в месяц заработать не может. Да я таких шуриков могу штабелями складывать! Ты не сомневайся, между нами — ни-ни! — она подняла палец. — Отрезано — и все. Я в этих делах камень!.. Я ему четко сказала: еще раз возникнешь, кипятком оболью, как клопа... Ладно. Жанночку забирай — на этот год. А хочешь — проигрыватель бери, «Юность», еще вполне. Хочешь?

Зоя Дмитриевна молчала.

— Но квартира — это извините! — вдруг трезво сказала Римма. — Пусть выписывается, так ему и скажи!

Зоя Дмитриевна вошла в лабораторию.

День был весенний, солнечный — комната лаборатории казалась просторнее, светлее, чем обычно, девушки — красивыми, доброжелательными.

Каждая сидела возле своего аппарата. Больные из институтской клиники, пришедшие на исследования, ждали своей очереди, сидя на стульях у стены. Некоторых уже обследовали.

— Дышите глубже! Глубже! Догоняйте автобус! Догоняйте автобус!

— Леночка! — удивилась Зоя Дмитриевна. — Почему это ты с моим прибором работаешь?

Лена покраснела:

— Нина Клементьевна меня поставила. Сказала, что вас все равно нет...

— Ты же методики не знаешь. Разве можно?

— Зоя Дмитриевна, у нас незаменимых нет, — язвительно сказала Лариса.

— Не волнуйтесь, Зоя Дмитриевна, она умеет! — Лену поддержала ее подруга, тоже совсем юная. — Нина Клементьевна с ней вчера допоздна тут сидела, Ленка на ней и училась, как на подопытном кролике...

— Глубже, глубже надо. Не бойтесь вдыхать, это же гелий, даже полезно. Догоняйте автобус!

В конце стола две лаборантки, в ожидании работы, делали друг дружке маникюр.

Зоя Дмитриевна, не двигаясь с места, какое-то время стояла молча, стараясь сладить с бешено забившимся сердцем.

Лаборантки, взглядевшись в выражение ее лица, испуганно замолчали.

Наконец Зоя Дмитриевна сделала над собой усилие, повернулась и медленно вышла из лаборатории.

Лена побежала за ней.

В коридоре, в дальнем уголке, облокотившись о подоконник, Зоя Дмитриевна курила, неумело придерживая сигарету, Лена стояла рядом.

— Вы на меня сердитесь, Зоя Дмитриевна?

— Нет, девочка... Как у тебя, получается?

— Прибор, конечно, очень сложный, не всегда справляюсь. А Нина Клементьевна строгая такая!

— Прибор, наоборот, совсем простой, работает по принципу сообщающихся сосудов, но требует исключительного внимания, аккуратности. Поняла, Леночка?

— Да я стараюсь. Там же ртуть, чуть не так качнешь, и все!

— Коварный прибор, — усмехнулась Зоя

Дмитриевна. — Я, помню, сама его ужасно боялась, когда пришла в лабораторию... Ты что, куришь? Ну-ка, клади сигарету назад!

Лена ничуть не обиделась:

— Вас бы с моим мужем свести. Тоже терпеть не может, когда курю.

— У тебя — муж?!

— А что вы так смотрите? Зоя Дмитриевна, это я только на внешний вид молоденькая. Мне уже знаете сколько? Двадцать один год! Ужас! Третий десяток, представляете? Идет с угрозой старость!

— Живете-то хоть дружно?

— Ой, ссоримся, еще как... — Лена помрачнела. — Вчера, например, дрались. И это — в первый год! Я даже не ожидала...

— Ничего, в первый год всегда сложно. Зато знаешь как мириться будет здорово!

Лена вздохнула:

— Со стороны говорят, что у нас любовь... Пусть так, но могу сказать, что трудная... Хорошо было в школе! Никаких проблем. А сейчас — сплошные проблемы!

Зоя Дмитриевна — у Нины Клементьевны в кабинете.

— Ради бога, Зоя Дмитриевна, не объясняйте ничего, — устало сказала Нина Клементьевна. — Вы на день опоздали, но я это предвидела. Напишите, на всякий случай, объяснительную, придумайте что-нибудь, я подпишу...

— Я уже написала. Вот.

— «Заведующей, — Нина Клементьевна нехотя приблизила к глазам листок: — лабораторией... профессору... так... от лаборантки Лыковой З. Д. Прошу уволить...»

Она отшвырнула листок, быстро взглянула на Зою Дмитриевну.

Та молчала.

— «Прошу уволить по собственному желанию», — насмешливо прочитала Нина Клементьевна. — Все?

— Все, — пожала плечами Зоя Дмитриевна. — Подпишите.

— Вы прекрасно знаете, что я не подпишу, к чему же вся эта комедия? Это что — идея Александра Александровича? Уж прости-

те, так и не привыкла относиться к вашему замужеству всерьез...

Зоя Дмитриевна вспыхнула:

— Нина Клементьевна, а многие ли к вам относились всерьез пятнадцать лет назад? Вы были уравновешенный человек? Нормальный? Вы одетая спали, вы помните? Вы как сумасшедшая бегали по институту — чтобы не отнимали лабораторию. Что о вас говорили в то время, вы знаете? Вы помните? Теперь вы профессор, теперь все устроилось, вы успокоились, лаборатория известна всей стране, вы доказали, вы что-то сделали в науке! Тогда вас считали истеричкой, ненормальной, а теперь об этом никто и не помнит. И теперь вы презираете меня и моего Саньча, а он тоже талантливый человек, да, он просто себя еще не нашел, не проявил, но ему еще не поздно! А я в него верю и буду ему помогать! Я не лаборатории служила — я служила вам и только вам, потому что видела — если вас не поддержать, в вас не верить, вы погибнете! Не обижайтесь... Теперь я хочу помогать Саньчу. Если вы мое заявление не подпишете — я отработаю две недели и вам все равно придется меня уволить... В этой лаборатории я стала уже историей. Я здесь сейчас совершенно не нужна.

И Зоя Дмитриевна вышла.

— Алло! Лаборатория? Пожалуйста, попросите вашу заведующую.

Трубку держала у уха уже знакомая нам Тоня — сейчас, в белом халате, она сидела за столом у себя в поликлиническом кабинете. Рядом с ней — в ожидании Зоя Дмитриевна.

— Нина Клементьевна? Здравствуйте. Вас беспокоит заместитель главного врача тридцать восьмой поликлиники...

— Слушаю вас, — Нина Клементьевна сидела в своем таком же кабинете.

— Нина Клементьевна, к нам пришла поступать на работу некая Лыкова. Да, ваша лаборантка. Медицинские сестры, как вы понимаете, нам крайне нужны. И все же, вы понимаете, брать человека с улицы... Если не трудно, кто она, почему уходит от вас. Все-таки столько лет проработала...

— Про характер, про характер спроси! — громко шепнула Зоя Дмитриевна.

Тоня показала ей кулак.

Нина Клементьевна медленно отвечала:

— Лыкову я знаю пятнадцать лет. Надежный, ответственный работник. В нашей лаборатории проявила себя с самой хорошей стороны...

— Ну, Тонька, скорее, что? — Зоя Дмитриевна с трудом дождалась, пока Тоня положила трубку.

— Говорит, всячески рекомендую. Уходит, говорит, по семейным обстоятельствам. Вышла замуж и хочет работать поближе к дому.

— И все?

— Все. А ты чего ждала?

— Она не сказала: еще, может быть, она не уйдет... Мы не хотим ее отпускать...

— Зойка, дуреха! Зачем ты ей сейчас нужна? Для нее вопрос решенный, что ты уходишь. Уж я-то разбираюсь. Я, например, если от какой-нибудь нашей санитарки нерадивой хочу избавиться, такую характеристику ей рисую, хоть на Нобелевскую премию! Все, хватит, будешь у меня работать. И Саныча твоего возьму — электриком по вентиляции!

— Слушай, набери ее еще раз. Ну, про мое общественное лицо спроси, не знаю... Мне кажется, она от неожиданности так с тобой говорила. Или, наоборот, на меня обиделась, что я, выходит, действительно всерьез...

— Она — обиделась? На тебя? Зойка, ты... Ты самосожженец какой-то! Ну ладно, я тебе скажу... расстраивать не хотела. Твоя любимая Нина Клементьевна под конец сказала так, это уже дословно: «Судя по всему, ваша поликлиника в Лыковой очень заинтересована. Раз вы звоните и она сама так решила — я не могу ее задерживать, я сейчас подпишу ее заявление об увольнении...»

Парикмахерская. В зале ожидания перед большим включенным телевизором в мягких низких креслах сидели несколько человек, среди них — Зоя Дмитриевна.

Справа был женский зал, слева — мужской.

В женском зале женщина-парикмахер подстригала Жанночку.

В зале напротив молоденькая девушка обрабатывала заросшего, лохматого Саныча.

Зоя Дмитриевна изредка поглядывала в телевизор, бдительно следила за головкой Жанночки и одновременно — за Санычем, то напрягаясь, когда ей казалось, что девушка делает с шевелюрой Саныча что-то не то, то одобрительно кивая в такт взмахам ножниц.

— Женщина, подойдите, — подозвала ее мастер, стригущая Жанночку. — Посмотрите, короче не надо?

— Еще чуть-чуть, — она осталась возле девочки. Но в зеркале ей был виден также и Саныч напротив.

Девушка, намылив физиономию Саныча, вдруг ощутила срочную необходимость пошептаться с соседкой. Саныч, воспользовавшись случаем, повернулся на вращающемся кресле, рукой подозвал Зою Дмитриевну.

Зоя Дмитриевна оставила Жанночку и побежала к Санычу.

— Ты... это. Не бросай меня. Возьми меня в руки, — попросил намыленный Саныч.

На экране телевизора — того, что в парикмахерской, — в это время — Петропавловская крепость, берег Невы, зимняя ночь, освещенная множеством фонарей и огнем полыхающего на краю берега огромного костра. Неподалеку от берега вырублена просторная полынья, черная на фоне белого льда.

— «Эти кадры мы сняли несколько месяцев назад, в новогоднюю ночь, — слышим мы голос диктора. — Моржи встречают Новый год! Вы поднимали бокалы, а они в эту минуту по традиции прыгали в ледяную воду! Ежегодный новогодний заплыв! Смотрите — плывут моржи!»...

На самом деле прорубь — всего три метра шириной, двадцать пять метров длиной, переплыть ее можно за тридцать секунд.

Но на экране кажется, что полоса черной воды тянется бесконечно. И когда показывают, среди других моржей, Зою Дмитриевну, плывущую спокойно, несуетливо, ритмично взмахивающую руками, — кажется, что плыть ей предстоит долго-долго, не тридцать секунд, а много часов или даже дней...

ФИЛЬМОГРАФИЯ



Свердловская киностудия

«Прости-прощай», 8 ч.

Автор сценария В. Акимов. Режиссер-постановщик Г. Кузнецов. Оператор-постановщик А. Лесников. Роли исполняют: М. Кузнецов, М. Пастухова, М. Скворцова, Ваня Иванов, Л. Оболенский, Б. Заволокин, М. Аничкова, С. Сметанин, Володя Митюков.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Ты только не плачь» (по мотивам повести С. Иванова «Ольга Яковлева»), 7 ч.

Авторы сценария М. Герман, С. Иванов. Режиссер-постановщик А. Мороз. Оператор-постановщик В. Зимовен. Роли исполняют: Лена Середа, Володя Чубарев, П. Кадочников, В. Чайковская, Ю. Ткаченко.

Киностудия имени А. П. Довженко, при участии киностудии «Грузия-фильм»

«Ждите связного», 8 ч.

Авторы сценария Ю. Збанацкий, О. Коберидзе, Е. Брюнчугин. Режиссер-постановщик О. Коберидзе. Оператор-постановщик В. Калюта. Роли исполняют: С. Джачвлиани, С. Тома, А. Денисов, О. Коберидзе, В. Талашко, Володя Чубарев, Я. Мелдерис, М. Голубович.

Одесская киностудия

«Багряные берега», 9 ч.

Автор сценария О. Лупий. Режиссер-постановщик Я. Лупий. Оператор-постановщик В. Башкатов. Роли исполняют: В. Алексеенко, Е. Стежко, А. Ведерников, Т. Дегтярева, И. Гаврилюк, В. Мирошниченко, Б. Миронюк.

Киностудия «Азербайджан-фильм»

«Оазис в огне», 7 ч.

Автор сценария А. Мучанлы. Режиссер-постановщик Ш. Мухмудбеков. Оператор-постановщик Т. Ахундов.

Роли исполняют: Я. Нуриев, В. Косых, Г. Халилов, С. Рзаев, Н. Бармин, И. Косых, А. Панова, А. Фалькович.

Киностудия «Арменфильм»

«Осеннее солнце», 9 ч.

Автор сценария Г. Матевосян. Режиссер-постановщик Б. Оганесян. Операторы-постановщики К. Месян, Г. Авакян. Роли исполняют: А. Гукасян, К. Джанибеков, В. Товмасын, А. Шеренц, Р. Саргисян, Э. Пэтросян, М. Григорян, А. Карапетян, Г. Манукян, Р. Есаян.

Киностудия «Киргизфильм»

«Процесс», 10 ч.

Авторы сценария М. Папава, М. Каневский. Режиссер-постановщик Д. Соданбаек. Оператор-постановщик М. Мусаев. Художник-постановщик В. Донсков. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор А. Ахмадеев. Роли исполняют: А. Камчибеков, О. Ниязбердиева, Т. Темиркулов, Г. Аджибекова, А. Умуралиев, Б. Каипов, Б. Кадыкеева, М. Киватская, Г. Каркоцкий.

Рижская киностудия

«Ночь без птиц», 9 ч.

Авторы сценария Э. Ливс, Г. Цилинский. Режиссер-постановщик Г. Цилинский. Оператор-постановщик Г. Скулте. Художник-постановщик У. Паузерс. Композитор И. Калныньш. Звукооператор Г. Коротеев. Роли исполняют: У. Думпис, Л. Озолия, М. Ренскупберга, И. Скрастыньш, А. Ливмане, Ю. Каминскис, Э. Валтерс, Л. Баумане, К. Себрис, Э. Ферда.

Киностудия «Таллифильм»

«Отель «У погибшего альпиниста», 9 ч.

Авторы сценария А. Стругацкий, Б. Стругацкий. Режиссер-постановщик Г. Кроманов. Оператор-постановщик Ю. Силларт. Художник-постановщик Т. Вирве. Композитор С. Грюнберг. Звукооператор Р. Сабсай. Роли исполняют: У. Пуцитис, Ю. Ярвет, Л. Петерсон, М. Микивер, К. Себрис, И. Криаузаите, С. Луйк, Т. Хярм, Н. Ожелите, К. Райд.

Киностудия «Мосфильм»

«Прилетел марсианин в осеннюю ночь», 9 ч.

Автор сценария А. Александров. Режиссер-постановщик Г. Шумский. Оператор-постановщик Г. Беленький. Роли исполняют: К. Верховский, Н. Румянцев, Д. Михайлова, А. Ромашин, А. Андрейченко, Б. Токарев, Н. Горлов, А. Володарский, М. Яковлева, А. Потапов, Г. Ялович, Н. Ферапонтов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Сыщик», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария В. Кузнецов. Режиссер-постановщик В. Фокин. Оператор-постановщик И. Бахметьев. Художник-постановщик Э. Артемьев. Звукооператор А. Избуцкий. Роли исполняют: А. Тащков, Б. Химичев, И. Кваша, Н. Скоробогатов, И. Аугшкан, Л. Лужина, Ю. Гусев, А. Пашутин, Л. Ярмольник, А. Зотов, В. Беляков, Н. Тырин, О. Чайка, В. Прохоров.

Киностудия «Ленфильм»

«Соловей», 9 ч.

Автор сценария М. Вольгин. Режиссер-постановщик Н. Кошеверова. Оператор-постановщик Э. Розовский. Роли исполняют: С. Смирнова, Ю. Васильев, А. Вокач, З. Гердт, Н. Трофимов, А. Демьяненко, К. Адашевский, С. Филиппов, Н. Караченцов, М. Барабанова.



С 75-летием

Смирнову Марию Николаевну, киносценариста, лауреата Государственной премии, автора сценариев «Ее путь», «Бабы», «Сельская учительница», «Сельский врач», «Полюшко-поле», «Афанасий Никитин» и других.



С 70-летием

Двинского Эммануила Яковлевича, киносценариста, автора сценариев мультипликационных и научно-популярных фильмов «Квартет», «Волшебная флейта», «Лиса-строитель», «Северный полюс», «Автоматы в космосе», «Контролеры-невидимки» и многих других.



С 60-летием

Туганова Эльберта Азгиреевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР, поставившего мультипликационные фильмы «Сон маленького Пезтера», «Я и Мурри», «Почти невероятная история», «Талант», «Упрямы», «Атомик», «Сувенир» и другие.



ВСЕСОЮЗНАЯ
ОРД. «ЗНАК ПОЧЕТА»
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР
1980 г.

ВЕРНИСАЖ

И
К

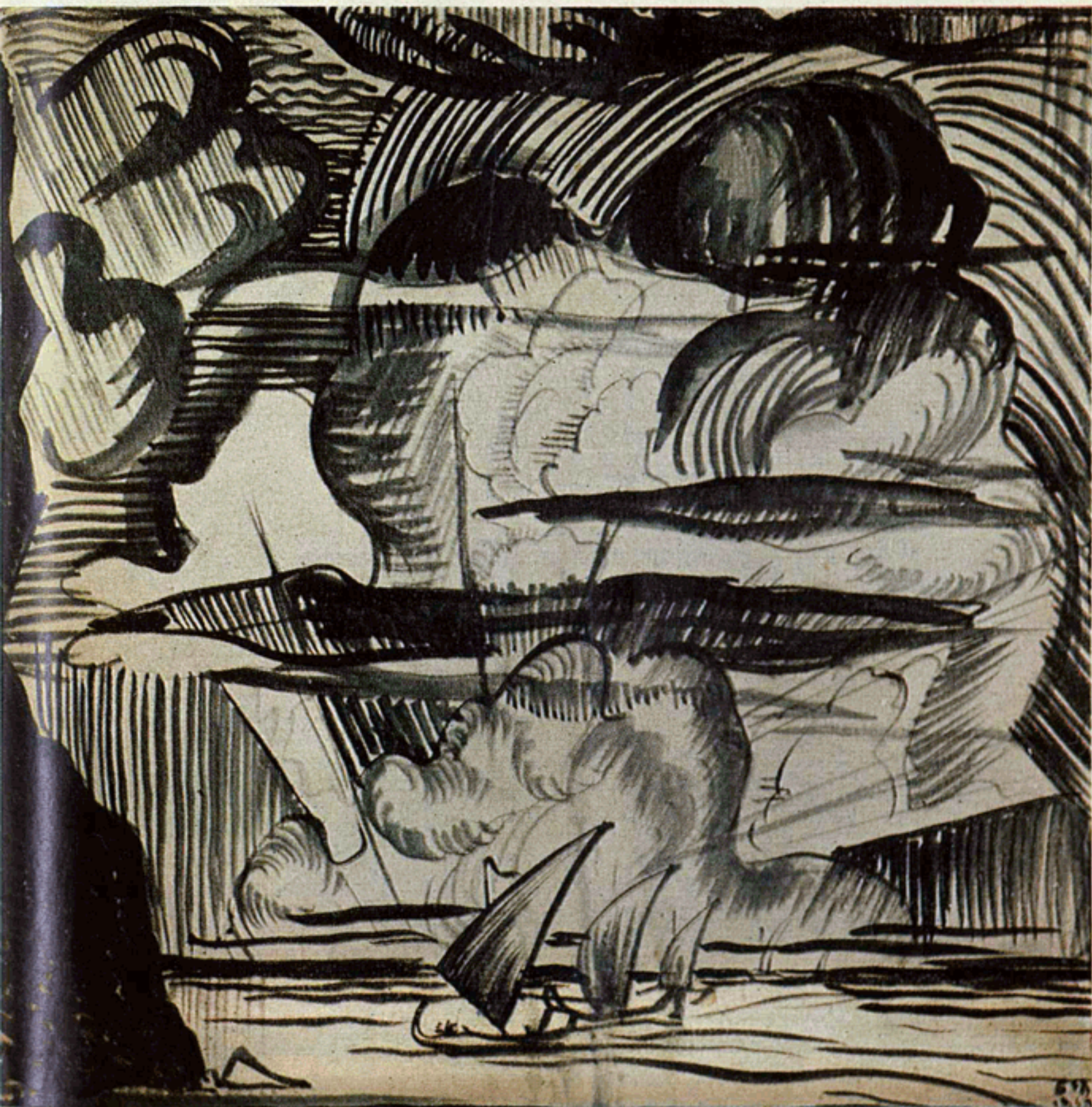
Сергей Юткевич

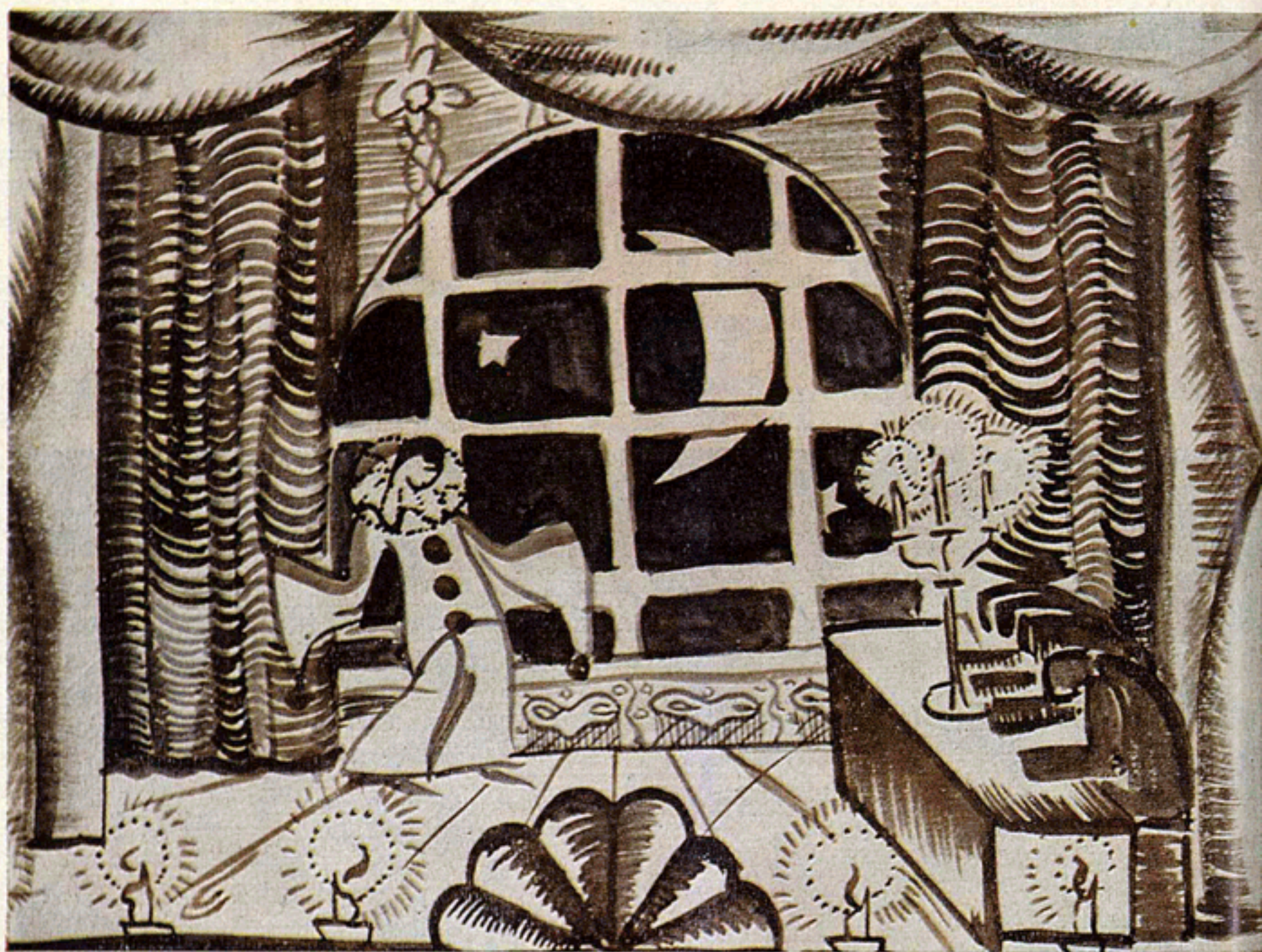
С выставки «Юность художника»

Фото Б. Головченко, П. Раяка

Коктебильские мотивы. Карадаг, 1920

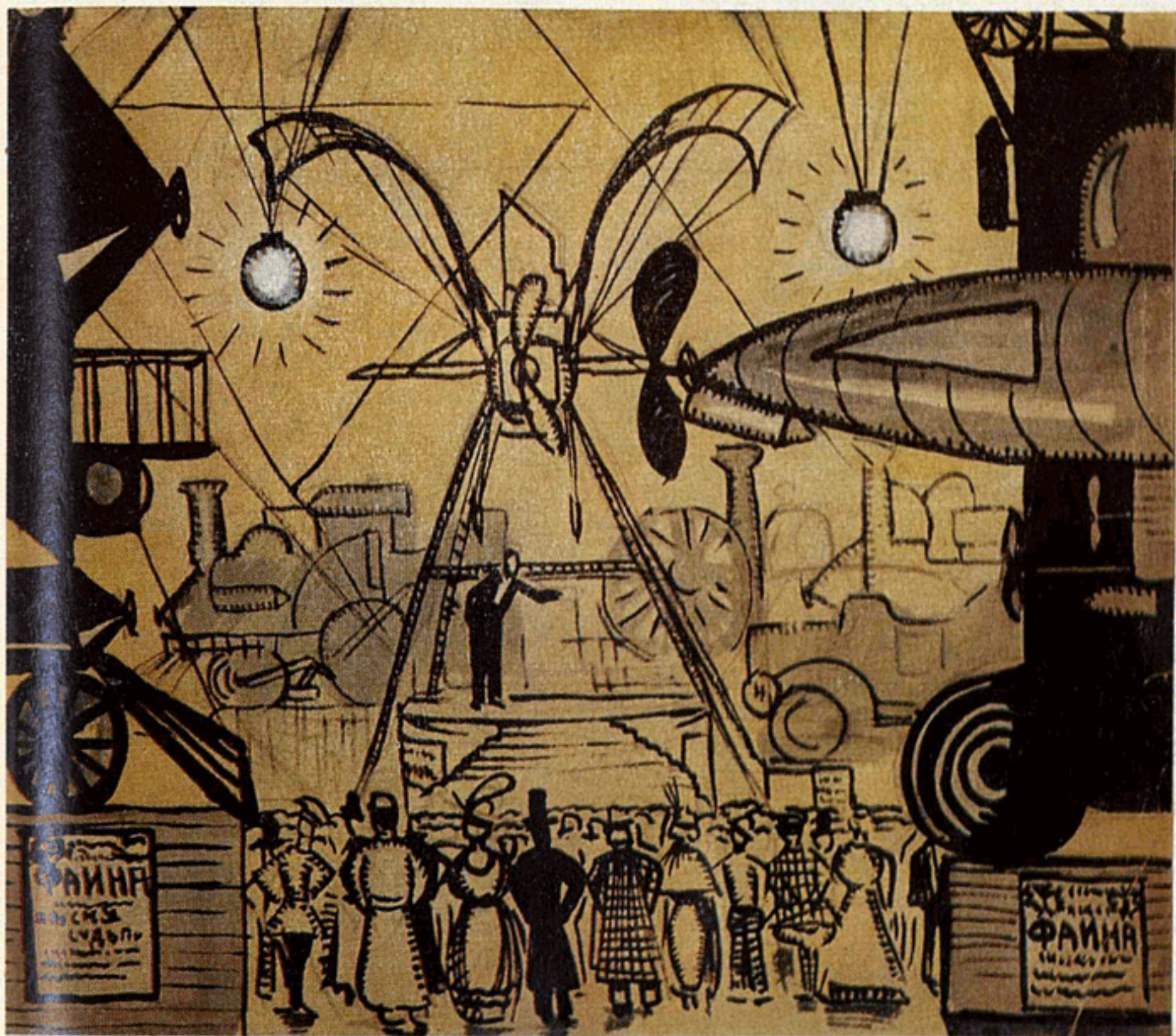
Сергей Юткевич.
Портрет работы Н. Акимова.
1920-е гг.





Эскизы декорации и костюмов к драме А. Блока «Балаганчик». 1919





Эскиз декорации
к пьесе А. Блока «Песня судьбы». 1919



Эскиз к драме А. Блока
«Незнакомка». 1921



Эскиз к инсценировке рассказа Э.-Т.-А. Гофмана
«Песочный человек». 1921